

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Ana Cecília Araújo Soares de Souza

OS MUSEUS DE PEDROSA: uma contra narrativa para a arte brasileira

Belo Horizonte

2023

Ana Cecília Araújo Soares de Souza

OS MUSEUS DE PEDROSA: uma contra narrativa para a arte brasileira

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Artes, do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de Pesquisa: Artes Visuais.

Área de Concentração: Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Yacy-Ara Froner Gonçalves.

Belo Horizonte

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

069
S729m
2023

Souza, Ana Cecília Araújo Soares de, 1981-
Os museus de Pedrosa [recurso eletrônico] : uma contra narrativa
para a arte brasileira / Ana Cecília Araújo Soares de Souza. – 2023.
1 recurso online (301 p. : il.)

Orientadora: Yacy-Ara Froner.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Pedrosa, Mario, 1900-1981. 2. Museu da Cidade (Brasília, Brasil). 3.
Museo de la Solidaridad (Santiago, Chile). 4. Museu das Origens – Teses.
5. Museus – Planejamento – Teses. 6. Museus – Administração – Teses. 7.
Administração de projetos – Teses. 8. Museus de arte – Teses. 9. Arte
brasileira – Teses. 10. Arte moderna – Séc. XX – Teses. 11. Museologia –
Teses. I. Gonçalves, Yacy-Ara Froner, 1966- II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Tese da aluna **ANA CECÍLIA ARAÚJO SOARES DE SOUZA**
Número de Registro **2019665225**.

Título: **“Os Museus de Pedrosa: uma contra narrativa para a Arte Brasileira”**

Profa. Dra. Yacy Ara Froner Gonçalves – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro – Titular – Instituto Maria Helena Andrés

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Carolina Ruoso – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Lilian do Amaral Nunes – Titular – Independente

Belo Horizonte, 26 de maio de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Yacy Ara Froner Goncalves, Professora do Magistério Superior**, em 11/07/2023, às 08:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 11/07/2023, às 08:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Ruoso, Professora do Magistério Superior**, em 11/07/2023, às 11:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lilian do Amaral Nunes, Usuária Externa**, em 11/07/2023, às 16:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marilia Andres Ribeiro, Usuário Externo**, em 11/07/2023, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2454800** e o código CRC **08810405**.

Referência: Processo nº 23072.222734/2023-02

SEI nº 2454800

Dedico esse trabalho ao meu companheiro Júnior Pimenta, aos meus pais Nazinha e Raimundo, às minhas tias Dulcimar Mendes e Maria Aparecida Araújo (*in memorian*) e à minha sogra Maria Teixeira Costa (*in memorian*), com todo o meu amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

Ao Júnior Pimenta, pelo amor, pelo estímulo e por me ajudar com comentários, críticas e visitar comigo os acervos documentais no Chile.

Aos meus queridos pais (Nazinha e Raimundo), pelo amor e pelo incentivo de sempre.

À linda Lua, por alegrar meus dias.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, pelo investimento nessa pesquisa.

À Yacy-Ara Froner, pelo valioso acompanhamento, pelo estímulo e por me estender à mão quando precisei.

À Sâmia Fernandes, pela força e pela torcida.

Aos professores Carolina Ruoso, Maria Angélica Melendi, Ana María Risco, Fernando Perez Villalon, Amir Brito, Natalia Jara e Paula Arrieta pelo carinho, pela generosidade e pelo aprendizado.

À María José Lemaitre, Isabel Cáceres e Claudia Zaldivar, pela atenção e pelo auxílio durante a pesquisa no acervo documental do Museu da Solidariedade Salvador Allende.

À Camila Sanchez, pelo acompanhamento na pesquisa realizada no acervo documental do Museu de Arte Contemporânea de Santiago/ Chile.

À Virginia Errazuriz, por compartilhar suas memórias de Pedrosa comigo.

À Izabela Pucu, pela generosidade na partilha de conhecimentos sobre a obra de Mário Pedrosa.

À Diretoria de Relações Internacionais (DRI) da Universidade Federal de Minas Gerais, por possibilitar a parceira de pesquisa com a Faculdade de Artes da Universidade do Chile.

Aos seres encantados e todas as divindades que me nutrem de luz e coragem.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo discutir os projetos museológicos elaborados por Mário Pedrosa (1900-1981), a partir da análise do Museu de Brasília, pensado, em 1958, a convite de Oscar Niemeyer (1907-2012), para a nova Capital Federal; do Museu da Solidariedade, de qual o crítico brasileiro foi um dos principais articuladores, entre os anos de 1971 e 1973, em Santiago no Chile; e o Museu das Origens (MO), que surge como uma solução ao incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1978, cujo intuito era criar e aproveitar museus existentes, categorizando-os como representantes dos seguintes tipos de produção: arte virgem das crianças e de pacientes psiquiátricos do ateliê do Engenho de Dentro; arte indígena, arte negra; arte moderna e arte popular. Apesar de Pedrosa não ter visto nenhuma dessas propostas, de fato, realizadas, (o Museu da Solidariedade foi o que mais se aproximou de uma concretização), a imersão nesses três museus nos permitiu investigar nuances e elucubrações de seu olhar museológico, resultante de uma série de experiências suas no âmbito da arte e da política, sobretudo em relação ao último exílio vivenciado no Chile, na década de 1970. Como hipótese, acreditamos que os projetos museais de Pedrosa prepararam caminho para a conflagração de uma contra narrativa, de uma genealogia, em que o MO seria o ápice, o ponto alto de maturação de todo um pensamento que busca romper com a ideia de vanguarda e com o pensamento hegemônico da Europa e dos Estados Unidos. Quanto ao desenvolvimento deste estudo, utilizamos a metodologia historiográfica constituída pela sistematização bibliográfica e pela análise das fontes primárias existentes nos acervos documentais do Museu da Solidariedade Salvador Allende e do Museu de Arte Contemporânea de Santiago no Chile. Dentre os autores que nos ajudaram na construção deste pensamento, destacamos os estudos de Edward Said (1935-2003); Benedict Anderson (1936-2015); Frantz Fanon (1925-1961); Cristiana Tejo, Ana María Risco, Izabela Pucu, Luíza Mader, Pollyana Quintella e Mário Chagas.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; Museu de Brasília; Museu da Solidariedade; Museu das Origens; Contra narrativa.

ABSTRACT

This research aims to discuss the museological projects elaborated by Mário Pedrosa (1900-1981) from the analysis of the Museum of Brasília, designed, in 1958, at the invitation of Oscar Niemeyer (1907-2012), for the new Federal Capital; the Museum of Solidarity, of which the Brazilian critic was one of the main articulators, between 1971 and 1973, in Santiago, Chile; and the Museum of Origins (MO), which emerged as a solution to the fire suffered by the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM-RJ), in 1978, whose purpose was to create and take advantage of existing museums, categorizing them as representatives of following types of production: virgin art by children and psychiatric patients from the Engenho de Dentro studio; indigenous art, black art; modern art and popular art. Although Pedrosa did not see any of these proposals actually realized (the Museu da Solidariedade was the closest to a realization), the immersion in these three museums allowed us to investigate nuances and lucubrations of his museological look, resulting from a series of experiences his in the field of art and politics, especially in relation to the last exile he experienced in Chile, in the 1970s. As a hypothesis, we believe that Pedrosa's museum projects paved the way for the conflagration of a counter-narrative, of a genealogy, where the MO would be the apex, the high point of maturation of an entire thought that seeks to break with the vanguard idea and with the hegemonic thought of Europe and the United States. As for the development of this study, we used the historiographic methodology constituted by the bibliographic systematization and the analysis of the existing primary sources in the documentary collections of the Salvador Allende Solidarity Museum and the Museum of Contemporary Art of Santiago in Chile. Finally, among the authors who helped us in the construction of this thought, we highlight the studies of Edward Said (1935-2003); Benedict Anderson (1936-2015); Frantz Fanon (1925-1961); Cristiana Tejo, Ana María Risco, Izabela Pucu, Luíza Mader, Pollyana Quintella and Mário Chagas.

Keywords: Mário Pedrosa; Museum of Brasília; Museum of Solidarity; Museum of Origins; Narrative against.

RESÚMEN

Esta investigación tiene como objetivo discutir los proyectos museológicos elaborados por Mário Pedrosa (1900-1981) a partir del análisis del Museo de Brasilia, proyectado, en 1958, por invitación de Oscar Niemeyer (1907-2012), para la nueva Capital Federal; el Museo de la Solidaridad, del cual el crítico brasileño fue uno de los principales articuladores, entre 1971 y 1973, en Santiago de Chile; y el Museo de los Orígenes (MO), que surgió como solución al incendio sufrido por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ), en 1978, cuyo objetivo era crear y aprovechar los museos existentes, categorizando ellos como representantes de los siguientes tipos de producción: arte virgen de niños y pacientes psiquiátricos del estudio Engenho de Dentro; arte indígena, arte negro; arte moderno y arte popular. Aunque Pedrosa no vio concretada ninguna de estas propuestas (el Museu da Solidariedade fue el más cercano a una realización), la inmersión en estos tres museos nos permitió indagar en matices y elucubraciones de su mirada museológica, fruto de una serie de experiencias vividas en el campo del arte y la política, especialmente en relación con el último exilio que vivió en Chile, en la década de 1970. A modo de hipótesis, creemos que los proyectos museísticos de Pedrosa allanaron el camino para la conflagración de una contranarrativa, de una genealogía, donde el MO sería el vértice, el punto álgido de maduración de todo un pensamiento que busca romper con la idea vanguardista y con el pensamiento hegemónico de Europa y Estados Unidos. En cuanto al desarrollo de este estudio, se utilizó la metodología historiográfica constituida por la sistematización bibliográfica y el análisis de las fuentes primarias existentes en los fondos documentales del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile. Finalmente, entre los autores que nos ayudaron en la construcción de este pensamiento, destacamos los estudios de Edward Said (1935-2003); Benito Anderson (1936-2015); Frantz Fanon (1925-1961); Cristiana Tejo, Ana María Risco, Izabela Pucu, Luíza Mader, Pollyana Quintella y Mário Chagas.

Palabras clave: Mário Pedrosa; Museo de Brasilia; Museo de la Solidaridad; Museo de los Orígenes; Contranarrativa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Mary Houston, Pedrosa, Lygia Pape e Hélio Oiticica no apartamento de Mário Pedrosa, no Rio de Janeiro, em 1978.	25
Figura 2 - Mário Pedrosa assina ficha de filiação ao PT, 1980.	27
Figura 3 - No primeiro momento, temos a obra “O Porco” e, no segundo, “A Pacavoá” (2010), de Nelson Leirner.....	32
Figura 4 - Folder de apresentação de Mário Pedrosa, candidato à Deputado Federal, com intervenções do artista e amigo Ivan Serpa.	44
Figura 5 - Käethe Kollwitz, “As mães”, xilogravura, 1922/1923, acervo MAC-USP.	50
Figura 6 - Capa do catálogo da Exposição de Arte condenada pelo III Reich, realizada pela Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, em 1945.....	51
Figura 7 - Grupo Frente, em 1956. A partir da esquerda: Oliveira Bastos, Hélio Oiticica (encoberto), Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Bezerra, Mário Pedrosa, Lygia Clark, Vera Pedrosa, Ivan Serpa (atrás), Lea e Abraham Palatnik.....	58
Figura 8 - Cena do filme “Terra” (1930), dirigido pelo ucraniano Aleksandr Dovzhenko.	64
Figura 9 - Filippo Tomaso Marinetti (no centro, de bigode), no Rio de Janeiro, em 1926, durante série de conferências na América do Sul.....	73
Figura 10 - A exposição de Anita Malfatti, em 1917, é considerada um marco na história da Arte Moderna no Brasil e o "estopim" que levaria à criação da Semana de Arte Moderna, de 1922.....	76
Figura 11 - A Boba (1915-1916) é um dos quadros mais conhecidos de Anita Malfatti. Oposto aos rigores da época ousou tanto na temática, quanto no uso das cores. ...	77
Figura 12 - Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela, da Coleção Eduardo Constantini.	91
Figura 13 - “A degradação de Alfred Dreyfus”, desenho de Henri Meyer para a capa do <i>Petit Journal</i>, de 13 de janeiro de 1895, cuja legenda é “O traidor”.....	97

Figura 14 - “Mestiço” (1934), óleo sobre tela, de Cândido Portinari, exemplifica a ênfase na temática da mestiçagem e o apoio do artista aos ideais do Governo Vargas.	104
Figura 15 - Sem título (1953). As obras de Adelina Gomes são permeadas por imagens arquetípicas femininas e por menções à figura materna.	111
Figura 16 - Capa do catálogo da exposição “9 artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro” (1949).	112
Figura 17 - Obra “América”, de Stephan Kessler (1622-1700), traz uma visão fantasiosa da vida no “novo mundo”.	132
Figura 18 - Da série “Cenas de Antropofagia no Brasil” (1596),	133
Figura 19 - Vista da KBW, com painéis da exposição de Rembrandt (1926).	153
Figura 20 - O Estádio Víctor Jara foi usado como prisão, durante a ditadura militar chilena. Em 2009, o lugar foi declarado como Monumento Nacional, em atenção a sua importância para a história social do Chile.	158
Figura 21 - Desenho com as indicações de Antonio Dias para Pedrosa, sobre como deveria ser a bandeira.	162
Figura 22 - A bandeira de Dias encontra-se instalada na área externa do MSSA.	163
Figura 23 - Cartazes publicitários com referência as “40 medidas” do Governo Popular.	167
Figura 24 - Catálogo produzido para a série de exposições “A cidade tem arte com Allende”.	171
Figura 25 - Continuação do catálogo das exposições “A cidade tem arte com Allende”. Aqui encontramos os nomes e as biografias resumidas dos artistas que participaram da ação.	173
Figura 26 - Divulgação no jornal. A caravana viajou por 40 dias, em várias cidades, ao sul do Chile.	174
Figura 27 - Imagens da exposição ocorrida no MAC de Santiago - Chile.	176
Figura 28 - O público teve participação importante na mostra realizada na Praça de Armas de La Serena.	177

Figura 29 - Capa e contracapa dos Anais da Universidade do Chile, edição abril-junho de 1971.	184
Figura 30 - Arte e política caminhavam juntas nas ações do MAC e do IAL. Podemos perceber isso na escrita da convocatória para os artistas plásticos participarem da Mostra Gráfica, em 1973.	187
Figura 31 - Carta de Roja Mix, ao crítico peruano Carlos R. Saavedra (1919-2020). Nela, o diretor do IAL faz menção à presença de Pedrosa e Pellegrini no Chile.	189
Figura 32 - Endereço residencial dos primeiros membros participantes do CISAC.	196
Figura 33 - Fragmento da Declaração Necessária do CISAC (parte 1)	197
Figura 34 - Desenhos do edifício da UNCTAD III. A construção foi um marco latino-americano de modernidade arquitetônica e utopia construtivista.	199
Figura 35 - O quadro de Miró virou emblema da luta socialista no Chile. Sem título, 1972. Óleo sobre tela 130 x 75 cm.	200
Figura 36 - Cobertura da imprensa chilena da inauguração do Museu da Solidariedade.	205
Figura 37 - Salvador Allende e Mário Pedrosa, na inauguração do Museu da Solidariedade. (Abaixo), Pedrosa discursando.	206
Figura 38 - Matéria do jornal <i>El Siglo</i> sobre a primeira exposição do Museu da Solidariedade.	207
Figura 39 - Folha de rosto do catálogo da primeira exposição do Museu da Solidariedade.	208
Figura 40 - Carta do Presidente Salvador Allende “Aos artistas do mundo”	209
Figura 41 - Segunda parte da carta do Presidente Salvador Allende “Aos artistas do mundo”	210
Figura 42 - Carta de Mário Pedrosa à Salvador Allende, em 26 de abril de 1972	211
Figura 43 - Colaboradores do MIRSA, na inauguração da exposição em Avignon, França, em julho de 1977. Da esquerda para a direita (identificados), Júlio Cortázar, Pilar Fontecilla, Dominique Taddei, Isabel Ropert, Miria Contreras e Carmen Waugh e, no centro, Jack Lang, Aníbal Palma e Monique Buczynski.	218

Figura 44 - Primeira exposição do MIRSA, na Espanha, Fundação Miró, Barcelona, julho de 1977.	219
Figura 45 - Vistas da exposição <i>En la selva hay mucho por hacer</i> (Na selva há muito o que fazer).....	223
Figura 46 - A tarja preta sinaliza matéria censurada sobre a morte de Alexandre Vannucchi, no jornal “Opinião” n° 22, de 2 de abril de 1973.	229
Figura 47 - Foto de Vladimir Herzog morto no DOI-CODI de São Paulo, tirada por Silvaldo Leung Vieira.....	230
Figura 48 - Os jornais “Brasil Mulher” (1975 - 1980), e “Nós, Mulheres” (1976-1978), foram criados para combater a ditadura militar no Brasil, com ênfase na pauta feminista.....	232
Figura 49 - Matérias sobre a exposição “América, não invoco teu nome em vão”, em janeiro de 1970.....	237
Figura 50 - O MAM Rio foi praticamente consumido pelo fogo na madrugada de 8 de julho de 1978.	249
Figura 51 - A proposta de Pedrosa ganhou as páginas do Jornal do Brasil, em 15 de setembro de 1978.	252

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
PARTE I – POLÍTICO CRÍTICO POLÍTICO.....	22
CAPÍTULO 1 – UM PENSADOR DE ESQUERDA NAS BARRICADAS DO BRASIL	23
1.1 E PRIMEIRO FOI A POLÍTICA... ..	30
1.2 A ARTE COMO INSTRUMENTO DE LUTA E REVOLUÇÃO	47
1.3 DE PORTINARI A CALDER: OUTRAS QUESTÕES	54
CAPÍTULO 2 – UM CRÍTICO MODERNO E O DESEJO DE CRIAÇÃO DE UMA ARTE BRASILEIRA	63
2.1 O MODERNISMO INTERNACIONAL E O INTERESSE DE UMA ARTE MODERNA BRASILEIRA	65
2.2 A FORÇA EXPRESSIONISTA: DAS MISÉRIAS DA ALMA ÀS REALIDADES LOCAIS	75
2.3 ARTE MODERNA BRASILEIRA: UM CASO COMPLEXO.....	81
2.4 O PÓS SEMANA DE 22	86
2.5 O INTELLECTUAL NO MUNDO: ELABORAÇÃO DE UMA CRÍTICA ENGAJADA.....	92
2.6 PEDROSA E AS TRÊS FASES DA ARTE MODERNA BRASILEIRA	100
PARTE II - A TRÍADE MUSEOLÓGICA DE MÁRIO PEDROSA: PREÂMBULOS E PERMANÊNCIAS	121
CAPÍTULO 3 – MUSEU DE BRASÍLIA: UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA E DOCUMENTAL PARA ARTE.....	122
3.1 O “PRIMITIVO” E O “PRIMITIVISMO” NA ARTE MODERNA.....	129
3.2 O “PRIMITIVO” COMO QUESTÃO PARA MÁRIO PEDROSA.....	139
3.3 UM MUSEU DE CÓPIAS PARA BRASÍLIA	144
CAPÍTULO 4 – MUSEU DA SOLIDARIEDADE: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E POLÍTICA	157
4.1 A CASA, A BANDEIRA E A LUTA.....	158
4.2 A REVOLUÇÃO SEM ARMAS DE ALLENDE	164
4.3 A ARTE E A CULTURA NA UNIDADE POPULAR	168
4.4 MÁRIO PEDROSA E O EXÍLIO NO CHILE	179

4.5 MUSEU DA SOLIDARIEDADE: A FORMAÇÃO DE UM ACERVO POLÍTICO E AFETIVO	190
.....	
4.5.1 MÁRIO PEDROSA E A CRIAÇÃO DO CISAC	191
4.5.2 UM MUSEU PECULIAR: DA INAUGURAÇÃO AOS VELHOS-NOVOS DESAFIOS	198
4.5.3 UM MUSEU EM EXÍLIO: ESTRATÉGIAS PARA CONTINUAR EXISTINDO	212
4.5.4 UM MUSEU DE VOLTA PARA CASA: DEMOCRACIA E ATUALIZAÇÕES	219
4.6 “CHEGOU, CHEGOU, COMO UM PEIXE VOADOR!”	224
CAPÍTULO 5 – MUSEU DAS ORIGENS: UMA PROPOSTA DE IMERSÃO NA ARTE BRASILEIRA	227
.....	
5. 1 MÁRIO PEDROSA E O RETORNO DO CHILE	233
5. 1. 1 ARTE DE VANGUARDA X ARTE DE RETAGUARDA	243
5. 2 “ALEGRIA DE VIVER, ALEGRIA DE CRIAR”:	UM OLHAR SOBRE A ARTE INDÍGENA BRASILEIRA
.....	244
5. 3 O MAM RIO: ANTES E DEPOIS DO INCÊNDIO	247
5. 4 MUSEU DAS ORIGENS: SINGULARIDADES E CONEXÕES	247
5.5 UM CURADOR DE RETAGUARDA (A CONTRA NARRATIVA DE MÁRIO PEDROSA)	260
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	268
REFERÊNCIAS	274
ANEXOS	288

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve suas sementes lançadas antes mesmo de pensarmos em submetê-la, em 2019, ao processo seletivo do doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFGM). Tudo começou quando, em 2017, participamos do Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema das Artes – Escola de Formação e Criação do Ceará, com o projeto teórico “Sonho causado pelo voo de uma abelha ao redor de uma romã, um segundo antes de acordar”, ao lado do artista visual Júnior Pimenta (assistente de pesquisa) e da professora e psicanalista Tânia Rivera (tutora).

O nosso intuito, portanto, era discutir a influência do Surrealismo no desenho de artistas cearenses das décadas de 1970 e 1980, uma vez que observamos nesta produção a frequência de características próximas às da vanguarda francesa, como: a criação de cenas irreais, a presença de figuras oníricas e de uma expressividade espontânea (automatismo), a manifestação de formas alicerçadas na fantasia e na dimensão de um imaginário, próximo ao Realismo Fantástico Latino-americano, celebrado na literatura e que permanece vivo na arte Naif regional.

Contudo, à medida que os estudos avançavam, constatamos singularidades na produção dos artistas do Ceará que os distanciavam dos ideais surrealistas porque suas intenções partiam de questões muito específicas do universo mítico e simbólico da região Nordeste, a exemplo da literatura de cordel e das chamadas histórias de “trancoso”¹. Isso nos levou a repensar o uso da palavra “influência”, substituindo-a por “incidência”, garantindo-nos uma liberdade maior de lidar com as demandas tratadas, sem reduzi-las a uma categoria. Além disso, a pesquisa nos abriu a possibilidade de percorrer, posteriormente, um caminho ainda mais extenso, ao ampliarmos o olhar para as incidências do Surrealismo na arte brasileira, com foco no pensamento de Mário Pedrosa (1900-1981), que, por muitas razões, é considerado uma figura de grande importância

¹ História de trancoso é um termo utilizado em boa parte do Nordeste brasileiro para se referir a contos da literatura oral. Geralmente, são narrativas de natureza irreal, absurda e fantasiosa, com algum ensinamento moral embutido no enredo de suas ações.

para a história da crítica nacional, sendo um dos principais responsáveis pela atualização da Arte Moderna no Brasil. Por meio dele, as indagações sobre a produção artística brasileira ganharam uma dimensão universal e uma consistência cultural nova. Outro fato importante, despertado no decurso da investigação inicial, consiste na percepção da complexidade referente à questão da expressão em sua crítica que perpassa a experiência tida com os pacientes da doutora Nise da Silveira, (1905-1999), no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro; a escolinha de arte para crianças de Ivan Serpa (1923-1973) e a problematização do eu, acompanhada, pelo teórico, via surrealistas.

Com base neste recorte, passamos a desenvolver o projeto para o doutorado, levando em consideração a trajetória ambígua do Surrealismo² no país e a atuação de Mário Pedrosa diante deste tema, pois acreditamos existir, em seu pensamento, uma convergência da tradição construtiva com o próprio movimento surrealista, no que diz respeito à presença de um discurso entremeado pela junção entre o imaginário e o plástico, a forma e a subjetividade, a improvisação e o acaso, onde o artista pudesse procurar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem. Nossa hipótese ganhava força por Pedrosa tratar a percepção visual, não só como uma manifestação inerente ao processo sensorial e mental, mas também como algo derivado do inconsciente. O acesso contemporâneo de Pedrosa às principais correntes da Arte Moderna do início do século, incluindo Surrealismo e Expressionismo, decorre de seu envolvimento político com o Partido Comunista do Brasil (PCB), fundado em março de 1922 e colocado na ilegalidade em 1927. Em decorrência desse contexto – marcado pela prisão e tortura de membros do PCB –, o crítico é enviado à Europa, exatamente no momento de efervescências das principais correntes da modernidade. Como leitor entusiasta da revista *Clarté* e a partir de sua estadia em Paris e Berlim, no final da década

² Segundo Nazario (2008), muitos teóricos brasileiros têm por praxe declarar o Surrealismo como inexistente no contexto local em seu momento histórico de vanguarda, identificando seu aparecimento apenas a partir dos anos de 1960, como uma manifestação tardia e de pouca importância. O autor destaca que no Brasil, o movimento teria sido marginalizado por conta da natureza internacionalista de suas raízes: o “modernismo, que irrompeu no cenário brasileiro em 1922 [...], silenciou sobre as próprias fontes e sobre aquilo que não se identificava nem se conformava com o nacionalismo” (2008, p.170). Todavia, existe toda uma arqueologia de documentos, artistas, teóricos e obras, profundamente envolvida por incidências surrealistas que contradizem a suposta ausência/apagamento do movimento francês no país.

de 1920, as relações discutidas em âmbito internacional, que conectam a arte à política, moldaram seu espírito crítico e foram determinantes para seu arcabouço crítico.

Todavia, o foco do nosso estudo começou a mudar, quando nos aprofundamos no repertório crítico do autor. Se o Surrealismo foi o ponto de partida para compreender um projeto inclusivo de arte, cujo modelo internacional adaptava-se ao contexto local, outros projetos de Pedrosa permitiram expandir as relações de integralidade, alteridade e diversidade, tão caras a este pensador. É natural que os interesses e as questões vão se transformando pelo contato com outras leituras, autores e por novos problemas surgidos ao longo do processo. Assim, fomos atravessados por outros desejos, como o de investigar mais a fundo o Museu das Origens (MO), proposto por Mário Pedrosa, como alternativa ao incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1978. O projeto estava configurado em cinco núcleos museológicos³: “Museu do Índio”, “Museu de Arte Virgem (Museu de Imagens do Inconsciente)”, “Museu de Arte Moderna”, “Museu do Negro” e “Museu de Artes Populares”. Também estava incluso, em suas atividades, cursos teóricos e de aprendizados práticos, voltados às discussões sobre história da arte, antropologia cultural, com seções especializadas de cultura urbana, comunidades rurais, tribais, entre outros. Mário Pedrosa destacava, inclusive, os recursos que cada uma das unidades já disponibilizava e aqueles necessários para o funcionamento delas.

Inicialmente, o Museu das Origens nos serviu apenas de suporte para sustentar o nosso argumento de que o Surrealismo coexistia nas reflexões de Mário Pedrosa, uma vez que colocava em evidência, a partir de núcleos específicos, aquilo que era validado para ele, como as raízes fundadoras da arte brasileira. E, dentre elas estavam, exatamente, as produções aninhadas ao surreal, ao automatismo e ao instintivo, sendo representada, neste caso, pelo Museu do Inconsciente. Assim, enquanto buscávamos mais informações sobre o MO, percebemos, não desmerecendo as contribuições dos demais

³ A ideia de Pedrosa era aproveitar toda aquela movimentação para mudar radicalmente a direção do MAM Rio e recuperar outros museus existentes no país, que constituiriam os núcleos do *Museu das Origens*. Dessa maneira, seria possível a criação de uma rede entre as instituições, potencializando suas presenças e ações.

pesquisadores da obra de Pedrosa, a ausência de um estudo que fosse mais a fundo nas entrelinhas de tal projeto, o qual aparece, muitas vezes, em segundo plano, como ponto de apoio a outras temáticas abordadas. Dessa forma, sem menosprezar os nossos estudos produzidos, até então, resolvemos nos dedicar ao Museu das Origens, configurando aquele que era o assunto principal da nossa pesquisa, em um dos aspectos a serem analisados dentro deste novo universo de interesse. Entretanto, para estudarmos este projeto em especial, tivemos de mergulhar nas outras proposições museológicas de quais Pedrosa havia pensado ou ajudado a fundar, como o Museu de Brasília e o Museu da Solidariedade. Fator que mais uma vez proporcionou uma grande mudança no rumo desta pesquisa. Ou seja, observamos que o MO só tem sentido se for pensado em conjunto com os demais museus “pedrosianos”, porque, para nós, ele consiste na síntese de todo projeto trilhado por Mário Pedrosa, ao longo de sua vida, envolvendo questões que perpassam o diálogo entre arte e política; cultura e educação, dentro de uma perspectiva museológica capaz de servir como espaço seminal para transformar a realidade social brasileira.

Temos, por hipótese, que o Museu das Origens, merecedor de uma revisão crítica, carrega nele nuances e inferências sobre a função social e política dos museus na América Latina, sobretudo no Brasil, em uma época de grande cerceamento, mas também de profundas mudanças no modo como construíam-se e articulavam-se as relações no mundo da arte, além de ser um momento marcado, por assim dizer, pelo início do debate sobre a participação de grupos sociais marginalizados na/pela historiografia “oficial”. Da mesma forma, outros projetos planejados por ele – “Museu de Brasília” e “Museu da Solidariedade” – têm um significado político amplo, não apenas no território brasileiro, mas também para o processo de se pensar o museu como um ente político na América Latina. Hoje, aliás, há uma demanda cara ao sistema artístico, em geral, por discutir a questão da decolonização em seus mais diferentes aspectos, como a presença e a contribuição desses grupos nos acervos dos museus brasileiros. Ao mesmo tempo, observamos nos projetos de Pedrosa, principalmente, no Museu das Origens, algumas contradições refletidas em sua tentativa de pontuar/elencar as ascendências culturais de um lugar tão heterogêneo como o Brasil, ao repetir, por exemplo, padrões de pensamento na estruturação e na concepção dos módulos museológicos já citados ou, ainda, ao nos levar a indagações do tipo: não estaria o MO reproduzindo os mesmos ideais modernos e

nacionalistas levantados durante a Semana de Arte Moderna de 1922? Haveria de ser esta proposta a ruptura simbólica com o Modernismo? Por que a iniciativa de Mário Pedrosa não saiu do papel, sendo ele uma presença tão importante no conselho do próprio MAM-RJ? Que interesses estavam em jogo naquela época? E, principalmente, o que Mário Pedrosa entendia por origens? Todos esses aspectos levantados justificam a necessidade de uma imersão maior nesta temática, com suas possíveis reverberações, no que podemos entender por uma arte brasileira e, também, latino-americana.

Pensar a origem da arte brasileira é, no mínimo, como nos explica o crítico Luiz Camilo Osório (2016), enfrentar o “risco subjacente” de se cair no ufanismo cego e delirante, quando a nossa história é marcada por “um contínuo vir-a-ser em aberta contaminação/apropriação com o que não é seu” (OSORIO, 2016, p. 11). Estamos, portanto, mergulhados em uma espécie de identidade em fluxo permanente, entremeada por conflitos e sujeita ao inacabamento, a partir do diálogo com aquilo que está dentro e fora de si. Discutir sobre as raízes da produção artística no Brasil é aprender a ler as entrelinhas e saber que sempre haverá algo mais a ser contado. É desconstruir “verdades” oficializadas e reconfigurar discussões, para além de uma repetição mecânica, vazia e superficial das coisas.

[...] como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis – os tupinambás – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos Sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito, nossa profunda fúria de criação nova (PAPE, 1980, p. 28-29).

Nesse sentido, dedicar-se ao pensamento de Pedrosa significa pôr em questão o fato de que, mesmo tendo uma matriz cultural transitória e híbrida, a arte brasileira possui singularidades a serem conquistadas e debatidas. A partir de suas críticas, ele nos proporciona um exercício transgressivo do olhar sobre este contexto, mostrando-nos a necessidade de: “buscar novas experimentações, afirmando a diferença, a variação, a resistência à sujeição da identidade e da individuação” (ADRIÃO; CABRAL; TONELLI, 2012, p. 210).

Mário Pedrosa dispensa apresentações no *métier* das artes, dentro e fora do país. Nos últimos anos, inúmeras publicações procuraram organizar e analisar seus escritos, como as publicações “Mário Pedrosa: Itinerário Crítico” (2014) e “Política das

artes - textos escolhidos” (2019), de Otília Beatriz Fiori Arantes; “Encontros Mário Pedrosa” (2014), organizado por César Oiticica, a partir de suas entrevistas; o compêndio de Lorenzo Mammi (2015), que organizou seus escritos de 1933 a 1978; a antologia produzida por Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff, “Mário Pedrosa: Primary Documents” (2016), publicada pelo MoMA; “Pas de politique Mariô! Mario Pedrosa e a política” (2017), de Dainis Karepovs, além do projeto “O universo intelectual de Mário Pedrosa: organização e conservação do seu acervo documental”, organizado pela Biblioteca Nacional⁴.

Da década de 1920 aos últimos anos da década de 1970, o crítico pernambucano foi protagonista e testemunha das grandes mudanças ocorridas na vida brasileira, principalmente no âmbito cultural. Ele esteve envolvido com o projeto de construção da arte no Brasil, afastando-se do nacionalismo asfixiante, mas comprometendo-se com a busca de especificidades que marcassem a nossa diferença, em meio à pluralidade das diversas culturas cá existentes. No “Discurso aos Tupiniquins e Nambás” (1975), Pedrosa deixa claro a importância da coexistência de ambiguidades em nosso processo cultural, como elemento significativo para a criação de algo tão peculiar a nós:

Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, no nível da história contemporânea [...] quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista [...]. Aqui o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem (PEDROSA, 1975, p.467).

O teórico adverte que as grandes sociedades industriais, na medida em que se desenvolveram, castraram toda e qualquer oportunidade criativa. “Nós, os bugres das baixas latitudes e adjacências”, não temos de seguir o mesmo caminho trilhado pela civilização burguesa imperialista, e sim, construir o nosso próprio. Em suas palavras: “[...] os pobres da América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros desconfortáveis do passado [...] Mas é aí que se passa o futuro” (PEDROSA, 1975, p.

⁴ Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/mario-pedrosa/o-projeto-mario-pedrosa/>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

469). É com esse pensamento, contagiado, dentre outros aspectos, pela experiência vivida no Chile socialista de Salvador Allende (1908-1973), no início da década de 1970, que Pedrosa irá pensar no desenvolvimento de uma arte de retaguarda, na qual o Museu das Origens se encontra inserido, simbolizando o começo de um reconhecimento (uma espécie de contra narrativa) acerca das contribuições culturais dos grupos sociais marginalizados pelos detentores do poder. O MO, portanto, contém em sua essência vestígios de um cenário estético marcado pela reivindicação de uma realidade brasileira, latino-americana e subdesenvolvida, reunidos em uma tentativa de representação dentro de uma instituição museológica.

Sem seguir um pensamento linear e continuísta, buscamos desenvolver um estudo analítico, utilizando a historiografia como recurso metodológico para as nossas discussões. Isso nos permitiu expor a historicidade dos “acontecimentos, objetos e relações de forma crítica, analisar discontinuidades e diferenças entre experiências históricas, assinalando rupturas e desvios de trajeto” (FILHO, 2012, p.125). Ou seja, para elaborarmos uma reflexão acerca do fenômeno abordado pela tese, tornou-se necessário rastrear resquícios de suas origens, tencionar e entrelaçar ambiguidades, posicionamentos e especificidades surgidas durante o seu processo de concepção.

É na desconstrução/reconstrução do objeto de pesquisa que se evidenciam os limites do pensamento reflexivo na área de artes, mas é também o momento em que o pesquisador pode instaurar a crítica, o questionamento que leva ao limite os próprios conceitos instaurados no campo da arte (BULHÕES, 1994 *apud* BRITES; TESSLER, 2002, p. 39).

Sendo assim, o primeiro momento buscou a sistematização do material referente ao tema, por meio da leitura da bibliografia relacionada ao objeto de pesquisa, além de investigações em fontes complementares: catálogos, revistas, jornais, *sites*, cartas, entre outros. Também foram realizadas visitas aos arquivos documentais do Museu da Solidariedade Salvador Allende e Museu de Arte Contemporânea de Santiago, a partir de um intercâmbio realizado pela pesquisadora no Chile, em uma parceria entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade do Chile, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). Outro caminho

teórico importante consistiu em trabalhar com os conceitos e sugestões críticas presentes nos textos do próprio Mário Pedrosa.

Devido à natureza dinâmica e complexa dessa investigação, o nosso desejo foi o de formular uma revisitação crítica, por meio de um pensamento que não engessasse a temática tratada e nem limitasse sua variedade e profundidade, com classificações ou considerações estanques. Nesse contexto, a catalogação e o entrecruzamento de referências, problemáticas, dados, procedimentos, diretrizes e elementos de criação, tornaram-se fundamentais para a nossa análise, possibilitando-nos, ainda, dispor de uma visão fluída, sensível e contaminada, especialmente, pelas questões levantadas, ao longo do nosso percurso investigativo.

Quanto à estruturação da tese, ela se encontra dividida em duas partes: a primeira, **Políticocríticopolítico**, composta pelos capítulos 1 e 2, trouxe para a discussão o pensamento de Pedrosa sobre a Arte Moderna e sua disseminação no Brasil; já a segunda, **A tríade museológica de Mário Pedrosa: preâmbulos e permanências**, constituída pelos capítulos 3, 4 e 5, debruçou-se sobre a análise dos museus “pedrosianos”. Em uma visão mais detalhada, a organização se deu da seguinte maneira: no **Capítulo 1** – procuramos traçar uma espécie de perfil de Mário Pedrosa, a partir de algumas questões pontuais que gerenciaram sua atuação na política e na crítica de arte. O nosso objetivo foi detectar subsídios com os quais pudéssemos desenvolver, posteriormente, uma reflexão perspicaz sobre o Museu das Origens. No **Capítulo 2** – debatemos a relação entre a Arte Moderna no Brasil e a atuação de Mário Pedrosa, além de estabelecermos uma distinção entre as diferentes fases do Modernismo brasileiro, apontadas pelo próprio teórico. Também buscamos compreender as noções de modernidade e pós-modernidade na “obra pedrosiana”. No **Capítulo 3** – consideramos, o projeto do “Museu de Brasília”, desenvolvido a convite de Oscar Niemeyer (1907-2012) para a nova Capital Federal. A nossa intenção era não só apresentar a proposta museológica, mas também entendê-la dentro da conjuntura de qual foi pensada e do momento em que se encontrava Pedrosa, em relação à sua obra. No **Capítulo 4** - tratamos da experiência do crítico brasileiro com o “Museu da Solidariedade”, momento em que pudemos realizar um intercâmbio em Santiago, durante dois meses, e pesquisar nos arquivos documentais do Museu da Solidariedade Salvador Allende e do Museu de Arte

Moderna do Chile. Finalmente, no **Capítulo 5** - realizamos uma análise sobre o Museu das Origens, levando em consideração suas singularidades e contradições, além das aproximações e distanciamentos com as outras proposições museais de Mário Pedrosa. Este capítulo nos conduziu a pensar o trabalho do autor em uma perspectiva, chamada por nós, de “curadoria de retaguarda”, na qual passamos a olhar o MO como a síntese de uma contra narrativa de Pedrosa para a arte brasileira. Muitos autores nos ajudaram na construção deste pensamento, dentre os quais, destacamos os estudos de Edward Said (1935-2003); Benedict Anderson (1936-2015); Frantz Fanon (1925-1961); Cristiana Tejo, Ana María Risco, Izabela Pucu, Luíza Mader, Pollyana Quintella e Mário Chagas.

A partir da revisitação crítica dos museus “pedrosianos”, pudemos observá-los como um caminho possível de ser ressignificado e aplicado, para pensarmos as questões da arte brasileira na atualidade. Concordamos com Georges Didi-Huberman (2017), ao discutir sobre a história da arte e os anacronismos das imagens, de que é preciso pensar as origens como ressonâncias de temporalidades diferentes e, também, como sintomas, manifestações que interrompem o curso normal das coisas. “A origem não designa o devir daquilo que nasceu, mas sim o que está nascendo no devir e no declínio” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 95). A origem, pois, como algo que se constrói na restituição do outro, por isso mesmo estando sempre inacabada e em aberto. Um rasgo no tecido da dita história oficial e a possibilidade de criar novos agenciamentos (modos de existir). É por este viés que estudamos os projetos museológicos de Mário Pedrosa, não considerando apenas o passado, mas também o presente das problemáticas cogitadas pelo crítico, em suas nuances e complexidades.

PARTE I – POLÍTICO CRÍTICO POLÍTICO...

CAPÍTULO 1 – UM PENSADOR DE ESQUERDA NAS BARRICADAS DO BRASIL

*Mas se ergues, ainda sim
a clava forte do seu corpo
e não fuge à luta
nem teme a própria morte
que avança armada até os dentes
verás os raios fúlgidos
do sol da liberdade no céu
e neste chão de terra que se ama!*

(Armando Freitas Filho, 2017, p.25).

Quando observamos algumas das antigas fotografias de Mário Pedrosa (1900-1981), é comum o encontrarmos, quase sempre, sentado em uma cadeira de balanço (Figura 1), com as pernas cruzadas, as costas bem apoiadas por algum travesseiro ou almofada e, muitas vezes, cercado por amigos queridos. Temos a impressão de ter sido ali, embalado entre movimentos suaves e uníssonos, que o crítico se deixava sonhar, aninhar ideias e ver seus desejos surgirem como desenhos em nuvens a serem postos em prática no tempo certo, assentado por suas experiências. A nosso ver, no limiar entre o sono e o despertar, a imaginação e a coragem parecem saltar como piscadelas a atinar Pedrosa no devir revolucionário de transformar o mundo em um lugar descompromissado com o tédio e a opressão, pleno de possibilidades criativas e guiado pelo “exercício experimental da liberdade”⁵, onde possamos “colocar em xeque os discursos centralizadores; [...] rir das burocracias; abrir passagens e fendas; encontrar brechas; fazer de si uma obra de arte” (LEMOS; SANTOS; SILVA, 2012, p. 223).

Poucos gladiaram com a paixão e a ardência de Mário Pedrosa que transformou a arte e a política na grande protagonista de sua história de vida. O entrelaçamento entre estas duas áreas foi o principal responsável por desviá-lo das emboscadas reducionistas, do óbvio das condutas e do conforto da neutralidade, perante os conflitos gerados pelos trânsitos do capitalismo no planeta. Ao rejeitar o consenso e romper com práticas e visões cristalizadas, Pedrosa moveu fronteiras e engendrou uma

⁵ Frase de Mário Pedrosa que sintetiza seu pensamento sobre a arte.

nova forma de fazer crítica com base especialmente na questão social brasileira, buscando minar o fascismo e tecendo suas batalhas no plano do cotidiano, na força dos encontros e ousando ter o Brasil e a América Latina como rotas principais e nunca paradas aleatórias em suas reflexões. Apesar de ter se encontrado muitas vezes em situações de cerceamento, violência e censura, nas quais o próprio destino nacional esteve em causa e se tornou objeto de grande preocupação da cidadania (RIBEIRO, 2010, p.30), Pedrosa não recuou e tampouco esmoreceu na tarefa de se colocar como atento beligerante dos riscos iminentes (até hoje presentes), no que diz respeito à ameaça de perda da nossa democracia, infelizmente, ainda tão frágil em sua mocidade histórica e presente na consciência política popular. Portanto, em defesa de seus princípios, enfrentou inúmeras adversidades políticas e não é de se admirar que, em certa ocasião, chegou até ser baleado durante a famosa Batalha da Praça da Sé, em 1934, onde ao lado de vários companheiros afugentou o bando fascista tupiniquim apelidado de “Galinhas Verdes”⁶.

⁶ A Batalha da Praça da Sé foi um conflito, entre antifascistas e integralistas, ocorrido no Centro de São Paulo, no dia 7 de outubro de 1934. A Ação Integralista Brasileira (AIB), encabeçada por Plínio Salgado, havia marcado para aquele dia um comício em comemoração aos dois anos do Manifesto Integralista e, como revelia, o grupo opositor se organizou para impedir a realização do evento. Durante o confronto, a rapidez pela qual fugiram os membros da AIB rendeu-lhes historicamente o apelido de “Revoada das Galinhas Verdes”. Nesta época, Mário Pedrosa fazia parte da Frente Única Antifascista da Liga Comunista Internacionalista (LCI).

Figura 1- Mary Houston, Pedrosa, Lygia Pape e Hélio Oiticica no apartamento de Mário Pedrosa, no Rio de Janeiro, em 1978.



Fonte: Acervo pessoal da artista Regina Vater, a imagem foi cedida para a orientadora desta pesquisa.

Este episódio nos lembra de uma situação semelhante à ocorrida com o poeta Charles Baudelaire (1821-1867), admirado, inclusive, por Mário Pedrosa, que durante a “Revolução de 1848”⁷ encarnou a imagem do intelectual engajado e favorável às reivindicações do povo. O francês não só dispôs de seus escritos como ferramenta política de denúncia aos abusos da elite dominante, mas também participou visceralmente no embate direto nas zonas de barricadas:

[...] não apenas com suas obras, mas também com armas nas mãos. Philippe de Chennevières, ao descrever as gloriosas jornadas parisienses de fevereiro de 1848, conta: “Algumas horas mais tarde, fiquei sabendo que o meu amigo Baudelaire fora visto entre os insurretos carregando no ombro um fuzil. Nunca tantos literatos e poetas se misturaram desta forma a uma revolução” [...] no curso do movimento revolucionário burguês, a pressão das forças populares, que durante todo esse período tornou-se cada vez mais enérgica, é percebida

⁷ O ano de 1848 caracteriza na Europa, a proliferação de vários movimentos revolucionários que se mostravam contaminados não só pelas propostas liberais, oriundas da experiência francesa (no caso de Paris), mas também pela ascensão das correntes nacionalistas e socialistas. A solidificação do poder político da burguesia e o surgimento do proletariado industrial, enquanto força motriz política, foram alguns dos episódios mais marcantes daquela época. Nesse contexto, a Revolução de 1848 integrou as insurreições chamadas de “Primavera dos Povos”, vivenciadas por alguns países da Europa, cuja eclosão se deu em virtude dos regimes governamentais autocráticos, das crises econômicas, das péssimas condições de vida dos camponeses e operários e da falta de representação política das classes mais pobres. O movimento ganhou impulso quando, no mesmo ano, Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) lançaram o Manifesto Comunista, despertando o ideal socialista entre a população.

pelos intelectuais como um elemento decisivo da história moderna. Assim, a arte e a literatura também são vistas como espelhos desta realidade, expressão ativa do povo (DE MICHELI, 2004, p. 6-7).

À maneira de Baudelaire, Pedrosa via-se como um homem de ação, experimentando na prática a teoria absorvida pelos livros. Agir significava, para o crítico, um modo de operar conceitos e produzir outros novos. Pela força da práxis, ele se expandiu naquilo que acreditava, vivenciou por si mesmo a realidade e os fatos ocorridos para firmar posicionamentos, alianças e valores. Militante desde 1925, Mário Pedrosa ingressou posteriormente no Partido Comunista (PC), sendo um dos responsáveis pela criação da Liga Comunista Internacionalista (LCI), em 1930. Também participou da fundação do Partido Socialista (PS) e, em 1946, organizou o jornal “Vanguarda Socialista”, órgão de comunicação atrelado a este partido. Contrário aos interesses das classes dominantes, corrompidas por privilégios e apanágios, Pedrosa manteve-se obstinado até o fim de sua existência. Um momento emocionante, contemplativo aos seus últimos anos de vida, foi o entusiasmo com que recebeu e ajudou a construir o Partido dos Trabalhadores (PT). Naquela época, ainda resabiado pela presença da ditadura militar no Brasil (1964-1985), quando a utopia ameaçava sucumbir à ferocidade do sistema capitalista, ele continuou esperançoso graças à fundação do PT, realizada no Colégio Sion, em São Paulo, no dia 10 de fevereiro de 1980. A ocasião contou com a presença dele, juntamente com a de outros importantes pensadores brasileiros, como Antonio Candido (1918-2017) e Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982). Coube a Mário Pedrosa a assinatura da “ficha número 0001”, de filiação do partido que, dentre seus objetivos, buscava estabelecer uma nova forma de socialismo democrático no país, possibilitar a confluência do sindicalismo de base com a intelectualidade de esquerda, atender às necessidades das massas populares na luta por dignidade, respeito e democratizar, verdadeiramente, a sociedade e o Estado (Figura 2).

Figura 2 - Mário Pedrosa assina ficha de filiação ao PT, 1980.



Fonte: Disponível em: < <https://esquerdaonline.com.br/2022/08/20/documentario-mostrara-historia-do-trotskismo-brasileiro/mario-pedrosa-assina-ficha-de-filiacao-ao-pt/> >. Acesso em: 26 mar. 2023.

Pedrosa realmente foi “um homem sem preço”⁸, aberto ao novo, apesar de contraditório em algumas circunstâncias, a exemplo da dubiedade sentimental incitada pela construção de Brasília e, de certa forma, do não desligamento total do pensamento moderno, embora tenha sido um dos primeiros intelectuais a começar a falar em pós-modernidade⁹. Os conflitos encontrados na produção intelectual “pedrosiana” não diminuem a relevância de seu papel como teórico, ao contrário, sinaliza o perfil de alguém que soube dosar os erros e os acertos, revisitar posicionamentos e construir seu próprio caminho crítico em direção ao conhecimento. A veemência pela qual apostava no ser

⁸ Referência ao título do artigo “Mário Pedrosa: um homem sem preço”, escrito em comemoração aos 100 anos do crítico por Aracy Amaral. O texto é datado de 25 de abril de 2000, publicado pela Editora Fundação Perseu Abramo.

⁹ Precisamos esclarecer que, quando Pedrosa faz menção à pós-modernidade, ele não tinha a mesma compreensão sobre o assunto adquirida por nós, através de estudos, como os desenvolvidos por Jean-François Lyotard (1924-1998). O crítico sabia ser este fenômeno o fim da era moderna e, com ela, da noção de ordem, da visão cartesiana da realidade, da problemática do “novo mundo” e do abandono dos caminhos da utopia. Tudo mudava e o saber sofria com os impactos das transformações tecnológicas. No entanto, Pedrosa não teve tempo de vida para acompanhar as discussões referentes ao pós-moderno e toda sua complexidade, no sentido de informatizar a sociedade. Voltaremos a este assunto no próximo capítulo.

humano e a fidelidade tributada às suas convicções serviram de estímulo para ele fundar jornais, revistas, museus, partidos políticos e palestrar pelos lugares mais longínquos. Todos esses projetos provinham do mesmo fervor por transformação, em que arte e política não estavam dissociadas, e sim, complementavam-se em suas diferenças e similaridades. Decerto foi o diálogo entre estes dois campos do saber o principal fator responsável por levá-lo a desenvolver sua interpretação de mundo e seu ideal de humanidade:

[...] Talvez o que melhor caracterizasse Mario Pedrosa fosse justamente sua paixão pelo novo e pelo movimento. A reinvenção na representação do mundo e, ao mesmo tempo, a mudança do mundo – a arte e a política – dele fizeram tanto um vigoroso pensador do moderno como um militante revolucionário. E as duas coisas nele se fundiam, ou às vezes se confundiam, para fazer da utopia um modo de vida (MARTINS, 2001, p. 29-30).

Não, não é nada fácil escrever sobre alguém tão intenso e com tantos escritos despertados sobre si, mas, ao mesmo tempo, como poderíamos deixar de refletir sobre o trabalho de Mário Pedrosa, principalmente, diante da atualidade de seu pensamento? O desafio é o motor da existência e, com ele, surge a oportunidade de tecer uma narrativa com leituras, idiosincrasias e afetações próprias, em debate e tensionamento com o contexto sociopolítico do Brasil contemporâneo. Em meio a tantas questões relevantes, suscitadas por sua obra, precisamos destacar que o nosso foco de estudo será a análise de três projetos museológicos, pensados¹⁰ pelo crítico em momentos distintos de sua carreira, são eles: o Museu de Brasília (1958), O Museu da Solidariedade (1972) e o Museu das Origens (1978), (ANEXO A).

Observamos a ausência de uma reflexão mais aprofundada que tensione esses museus como uma espécie de contra narrativa para pensar a arte brasileira em diálogo com a atualidade. Apesar da existência de alguns textos recentes sobre a museologia

¹⁰ Como veremos no Capítulo 4, Mário Pedrosa não foi o criador inicial do Museu da Solidariedade, mas sem os esforços do brasileiro, este projeto não teria conquistado a relevância e o prestígio artístico, inclusive, no âmbito internacional, pelo qual desfruta na atualidade. Além disso, essa experiência foi fundamental para Pedrosa amadurecer e aprofundar questões que o levaria, em nossa opinião, a tecer uma contra narrativa decolonial para a arte brasileira, assumindo, desta maneira, a posição de um “curador de retaguarda”.

pedrosiana, como os artigos de Sabrina Parracho Sant’Anna (2011) e Marcelo Ribeiro Vasconcelos (2019), e a tese de Luiza Mader Paladino (2020), acreditamos que a nossa pesquisa preencha esta lacuna epistemológica e possa funcionar, também, como uma importante ferramenta para a reflexão do desenvolvimento de um projeto político-pedagógico para os museus de arte do Brasil, antecipando discussões hodiernas, como a necessidade de espaços inclusivos capazes de abarcar memórias marginalizadas e propor curadorias polifônicas, compostas por múltiplas vozes. Tal proposição, apesar de algumas ressalvas, está direcionada à pesquisa de uma sensibilidade e de uma visualidade ligadas às contradições da cultura brasileira, tendo, portanto, como disparador analítico, o conceito de origem tratado pelo próprio Pedrosa. Questão esta crucial para o nosso estudo, igualmente com a sua problematização nos dias de hoje.

Quanto a este capítulo, a ideia não é a de desenvolver uma cronologia das realizações de Mário Pedrosa, a nossa finalidade é perceber o seu percurso no tempo e em relação às questões que gerenciaram sua atuação na política e na crítica das artes. Concordamos com Sant’Anna (2011) que, para entendê-lo, é necessário levar em conta a variedade de interpretações comportada por sua história e as decisões tomadas por ele, durante sua vida pública. “Cada papel exercido no decorrer da trajetória parece ter deixado atrás de si um prisma distinto para construir uma narrativa única de sua memória” (2011, p. 389). Nesse sentido, procuramos detectar, dentro dos fatos que marcaram a carreira de Pedrosa, subsídios com os quais possamos desenvolver uma análise perspicaz sobre seus museus. Logo, traçar seu perfil permite-nos imergir na compreensão daquilo que ele desejava não só para a arte brasileira como também para o espaço museológico: um lugar dotado de funções social e educativa, agregador e horizontal, capaz ainda de contribuir com a transformação da consciência coletiva do povo brasileiro, para não se tornarem massa de manobra política, alienada de seus direitos e dos acontecimentos vivenciados mundo afora, com implicância no contexto local.

A vida e a obra de Pedrosa estão comprometidas com preocupação de elaborar um projeto político-cultural para o Brasil rumo à construção de uma sociedade mais democrática e igualitária, crítica ao seu passado colonial e não indiferente à posição ocupada pelo país no âmbito do Terceiro Mundo, localizado no território latino-americano, às bordas dos grandes centros do poder, mas também dotado de

potencialidades a serem conhecidas e exploradas por nós. Nas palavras do crítico (1980, p.20-21), “tudo está assim a mudar pela raiz”, daí a sua urgência de direcionar a atenção para os nossos problemas internos, a fim de empreender uma revolução moral, política e tecnológica, sem simplesmente copiar os modelos vindos do exterior. Nesse contexto, o museu, enquanto espaço público de construção de narrativas, experimentações poéticas e discussões críticas, torna-se fundamental para repensar processos culturais, fundamentais à construção de uma sociedade mais justa, diversa e inclusiva, capaz de realizar, em uma via de mão dupla, um diálogo de “identidades” integral, a partir do elástico local/global de sensibilidades. Em carta dirigida à Oscar Niemeyer (1907-2012), de 24 de julho de 1958, o crítico havia afirmado que, sobre os museus de São Paulo e do Rio de Janeiro, “muito deixam a desejar quanto às suas coleções e acervos”, apontando a fragilidade conceitual expressa no modelo de colecionismo vigente, forjado por modelos históricos engessados, do mesmo modo que questiona a falta de conexão desses acervos com a realidade social e política do contexto onde se instalam. Arte e Política, para Pedrosa, desde cedo, foram entidades interligadas.

1.1 E primeiro foi a política...

Desde que nasceu, em 25 de abril de 1900, no Engenho Jussaral, em Timbaúba, sertão pernambucano, Mário Pedrosa esteve em contato com o meio político. Ao longo de trinta anos, seu pai, Pedro da Cunha Pedrosa (1863-1947), atuou na política, inicialmente como Deputado constituinte na Paraíba, entre 1891 e 1930, e posteriormente como Ministro do Tribunal de Contas da União, em 1931. Todavia, a jornada de Pedrosa começaria ao final do curso de Direito, impulsionada, segundo Karepovs (2019), por duas importantes perspectivas que, a posteriori, o motivou a ingressar no Partido Comunista do Brasil (PCB), em 1925¹¹.

¹¹ Neste mesmo ano, Mário Pedrosa também ingressou no Socorro Vermelho, uma organização dedicada a prestar assistência jurídica às vítimas da luta de classe e a desenvolver a solidariedade na massa trabalhadora.

A primeira delas, de natureza literária, estava atrelada às leituras feitas pelo crítico da revista francesa *Clarté* (1921- 22), criada por um grupo de jovens comunistas favoráveis à revolução socialista e às ideias da III Internacional, entre os quais se destacaram: Raymond Lefebvre (1891-1920), Paul Vaillant-Couturier (1892-1937) e Henri Barbusse (1873-1935). Eles queriam reproduzir, no meio cultural, a luta contra a burguesia que o Partido Comunista Francês (PCF) desencadeava em outros espaços. A publicação foi uma importante tentativa de conciliar as vanguardas estética e política, afinada aos ideais surrealistas e dedicada a desenvolver uma sensibilidade antifascista. De suas páginas proclamavam-se o fim do mundo burguês e o nascimento de uma arte verdadeiramente revolucionária, contrária ao conservadorismo dos escritores do Realismo Social.

Dos diversos temas trazidos pelo periódico, foi frequente a discussão sobre o papel dos intelectuais na sociedade. Este assunto, aliás, tornou-se uma questão recorrente no pensamento de Pedrosa. No texto “Do porco empalhado ou os critérios da crítica” (1968), ele nos explica que a função do crítico é testemunhar a revolução elaborada pelos artistas. “O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo é o único a saber que tudo é uma só revolução [...] o crítico vive, pois, em revolução permanente” (PEDROSA, 1968, p.233, grifo nosso). Aproveitando a citação deste artigo, em respeito as nuances por trás de sua escrita, achamos conveniente abrir um parêntese para tratarmos acerca do polêmico trabalho de Nelson Leirner¹² (1932-2020) e das questões trazidas por sua obra (Figura 3), junto ao pensamento de Mário Pedrosa.

¹² Nelson Leirner tinha a crítica ao sistema de arte como disparador poético de sua produção artística. Na época em que ocorreu o 4º Salão de Arte Moderna de Brasília, ele já estava bastante envolvido com o Grupo Rex (1966-1967). Ao lado de Wesley Duke Lee (1931-2010), Geraldo de Barros (1923-1998), José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, criou a *Rex Gallery & Sons* e o jornal *Rex Time*, que deveriam funcionar como espaços alternativos às galerias, museus e publicações já existentes. Além disso, o grupo realizou uma série de atividades envolvendo exposições, palestras, *happenings*, projeções de filmes e edições de monografias. Uma das ações mais marcantes do Rex foi a de encerramento de suas atividades, quando, no final de 1967, eles inauguraram a “Exposição-Não-Exposição” cujas obras de Leirner poderiam ser levadas da mostra pelo público visitante. Assim, em poucos minutos a galeria estava completamente vazia.

Figura 3 - No primeiro momento, temos a obra “O Porco” e, no segundo, “A Pacavoa” (2010), de Nelson Leirner.



Fonte: Disponível em: <<https://arteref.com/artista-da-semana/nelson-leirner-e-sua-excelencia-na-arte-polemica/>>. Acesso em: 12 mar. 2023.

Em 1967, o artista enviou para o 4º Salão de Arte Moderna de Brasília a obra “O Porco”¹³, composta por um animal empalhado dentro de um engradado de madeira. O trabalho fazia parte da série “Matéria e Forma”, cuja finalidade era debater o circuito das artes, o papel da crítica e a definição do que poderia ser considerado arte ou não. Mas, para a surpresa do artista, crente de sua exclusão no processo seletivo, sua obra, ao contrário, foi aceita. O que o levou a questionar os critérios da curadoria, em um manifesto publicado no Jornal da Tarde. A comissão do Salão, composta por Mário Pedrosa, Walter Zanini (1925-2013), Frederico de Moraes, Mário Barata (1921-2007) e Clarival do Prado Valadares (1918-1983) responderam, pela mídia impressa, a atitude de Nelson Leirner. Pedrosa, por exemplo, reagiu refletindo acerca da necessidade da produção crítica de se renovar, ironizando, ainda, o paulista, em relação ao entendimento deste sobre o próprio teor de sua obra. O que podemos ver, claramente, no trecho abaixo:

[...] Esperava Nelson Leirner que o Júri a tivesse recusado? Porque não tinha valor plástico? Porque não era “uma obra de arte”? Porque não fora “criada” ou não tinha originalidade? Mas se se trata de um “porco empalhado”, alguém

¹³ Artista convidado da Bienal de São Paulo de 2010, Nelson Leirner utilizou da referência da obra, de 1967, para criar a sua “Pacavoa” (2010), uma réplica em madeira e lona do modelo de avião criado por Leonardo da Vinci (1452- 1519) no século XV com um animal empalhado como piloto. A princípio ele optou pela paca, daí o nome do trabalho, mas quando viu o modelo construído achou o animal pequeno demais e optou por um javali, fazendo uma insinuação direta a si mesmo.

o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia. É também Nelson perito nela? [...] Quereria o jovem artista que o Júri fosse negar validez (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de consequências, que se bolaram desde Dadá, no mesmo contexto de desmitificação cultural e estética? Se, porém, a objeção latente é quanto à originalidade da obra, não entenderia Leirner o que está fazendo? (PEDROSA, 1968, p. 235).

Mário Pedrosa estava ciente de que, na arte Pós-Moderna, a ideia e a atitude por trás do artista são fatores decisivos e, por isso, não havia mais razão de se manter a velha visão acadêmica e tecnicista, oriundas da crítica francesa do século XIX, em um contexto onde o “supremo valor que era necessário ajuizar estava ou era a obra de arte em si” (PEDROSA, 1968a, p.234). Nesse sentido, o trabalho de Leirner não teria nenhuma razão para não ser levado em consideração, por parte da curadoria do Salão. E, desta forma, Pedrosa encerrou o assunto provocado pelo, então, jovem artista, fechando, aqui, o nosso parêntese.

Retomando a discussão anterior, podemos afirmar que a proximidade com os conteúdos difundidos pela revista francesa abriu os horizontes do crítico, e não é simples casualidade “que a trajetória política e intelectual de Mário Pedrosa, obviamente não com a mesma cronologia, seja espelhada à de *Clarté*, passando do comunismo, pelo surrealismo, e chegando ao trotskismo” (KAREPOVS, 2019, p. 54-55). Por sua vez, a segunda vertente se encontra ligada ao contato do teórico com o marxismo, sucedido ainda na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, por intermédio do professor Castro Rebello (1918-1923), e fortalecido pela amizade com o jornalista cearense Lívio Xavier (1900-1988)¹⁴. Daí em diante, Pedrosa imergiu, cada vez mais, neste mundo, o que pode ser evidenciado tanto em suas publicações quanto em sua própria vida pessoal, direcionada à carreira política. O ingresso no PCB, pouco tempo depois, rendeu-lhe algumas viagens importantes pela Europa, cuja estadia foi fundamental para estreitar a contiguidade com conceitos, pensadores e movimentos, futuramente, norteadores do seu pensamento crítico, principalmente, tratando-se do campo artístico.

¹⁴ Em parceria com Mário Pedrosa, Lívio Xavier escreveu o texto “Esboço de uma Análise da Situação Econômica e Social do Brasil” (1930), considerado a primeira análise marxista, séria e consistente sobre o país, na qual traziam, como um dos pontos de discussão, a ideia de que a burguesia brasileira estava submetida aos interesses do capitalismo internacional.

Em 1927, com a ilegalidade do comunismo no Brasil, via a promulgação do Decreto nº 5.221/1927, a partir do Projeto Aníbal de Toledo¹⁵, a direção do partido decidiu enviá-lo para a Escola Leninista de Moscou. Durante o trajeto, ao chegar na Alemanha, Pedrosa adoeceu e foi aconselhado a não enfrentar o inverno russo, estabelecendo-se em Berlim, onde conheceu o trabalho de Rosa Luxemburgo (1871-1919)¹⁶, e entrou em contato com a teoria da *Gestalt* e a psicologia da forma. Além disso, no ano seguinte, em Paris, mediado por Benjamin Péret (1899-1959), cunhado de sua companheira Mary Houston (1906-1985), conheceu Pierre Naville (1903-1993) e alguns dos membros mais importantes do Surrealismo francês: André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982), Paul Éluard (1895-1952) e Man Ray (1890-1976). Aliás, precisamos ressaltar que o movimento surrealista foi uma das bases formadoras de Pedrosa, tendo um lugar especial no Museu das Origens, por intermédio do núcleo voltado para a arte virgem das crianças e dos artistas do Engenho de Dentro.

Após esta experiência, de volta ao Brasil em 1929, Mário Pedrosa trouxe na bagagem o conhecimento apreendido da militância na Europa e a certeza de que o comunismo brasileiro padecia dos mesmos males dos partidos europeus. Tal conclusão despertou-lhe o desejo em estabelecer no país a luta que a esquerda já iniciava em diferentes pontos do mundo. Uma das ações mais significativas dessa empreitada foi a elaboração do “Esboço de análise da situação brasileira”¹⁷ (1931), escrito em parceria com Lívio Xavier. No texto, eles buscaram compreender as particularidades da formação social e econômica do Brasil, a partir da ótica marxista, com rica análise dos aspectos

¹⁵ Também conhecida por Lei Celerada, esta norma combatia os chamados “delitos ideológicos”. Inspirada em uma determinação de 1890, ela criminalizava todo e qualquer evento que incitasse a revolta dos empregados contra os seus patrões. O objetivo era conter as inquietações do operariado nos grandes centros urbanos, autorizando o governo a fechar indeterminadamente toda e qualquer agremiação que pudesse ameaçar a ordem pública.

¹⁶ Dos livros de Rosa Luxemburgo, Mário Pedrosa ficou bastante impressionado com o “Acumulação do capital” (1913), onde a autora argumentava sobre a necessidade de entendermos o funcionamento da acumulação de capital para podermos explicar o fenômeno do imperialismo no mundo.

¹⁷ Publicado em francês na *Lutte de Classe*, nos números 28/29, fevereiro/março de 1931, e traduzido por Fúlvio Abramo. De acordo com Dainis Karepovs (2019), este texto é um marco na história do marxismo no Brasil, servindo de alicerce teórico da oposição de esquerda no país, porque “nele foram traçadas pela primeira vez as diferenças fundamentais entre análises dos opositoristas e as teses do Partido Comunista do Brasil” (2019, p. 60). Ao longo de sua vida, Pedrosa procurou atualizar e ampliar este texto, praticamente até a publicação do seu livro “A opção brasileira” (1966).

referentes às características do capitalismo brasileiro e à questão da centralização do poder. Presumimos, portanto, que tais reflexões, unidas às atualizações sofridas com as próprias vivências de Pedrosa, não estariam distantes das elucubrações realizadas por ele, relativas ao papel político da arte, com sua capacidade de incitar a ação crítica e de emancipar os indivíduos.

O retorno de Pedrosa ao Brasil coincidiu com a formação de um cenário político conturbado em todo o mundo, devido às consequências da Grande Depressão Americana, provocada pelo *crash* da Bolsa de valores de Nova York, em 1929. Localmente, a economia cafeeira foi uma das principais vítimas dos impactos externos. A oligarquia de São Paulo, responsável por esse setor econômico, aliada à de Minas Gerais, tinham o controle do poder político no país. Juntas, elas procuraram alinhar um futuro de recondução à estabilidade econômica, por meio da sucessão no cargo da presidência da República. Na época, o Brasil era governado pelo paulista Washington Luís (1869-1957) que, contrariando os acordos da “política do café com leite”¹⁸, indicou, como sucessor, seu conterrâneo Júlio Prestes (1882-1946). As desavenças entre os dois Estados seguiram acompanhadas da organização de uma nova frente, a Aliança Liberal (AL), composta por políticos do Rio Grande do Sul, Pernambuco, Paraíba e Rio de Janeiro. A AL apresentou, como seus representantes para concorrer aos cargos de presidente e vice, respectivamente, Getúlio Vargas (1882-1954) e João Pessoa (1878-1930).

Dentro de um sistema de adulterações das urnas, coerções e compras de votos, os paulistas venceram as eleições. Insatisfeitos com o resultado fraudulento, os membros da Aliança Liberal passaram a articular e a executar a famosa “Revolução de 1930”: a causadora do fim da Primeira República ou República Velha (1889-1930) e a responsável por levar Vargas ao poder de um governo, inicialmente provisório, do qual ele não estava nem um pouco disposto a abrir mão:

¹⁸ A “política do café com leite” é o nome que se dá ao processo de alternância de poder entre os políticos dos estados de Minas Gerais (representantes dos grandes produtores de leite) e São Paulo (representante dos grandes produtores de café), que ocorreu durante a chamada República Oligárquica, a fase da República Velha (1889-1930), iniciada em 1898, sob a presidência de Campos Sales (1841-1913).

Vargas não pretendia pôr em risco sua própria conquista. Estava claro que, se promovesse eleições, as elites regionais, cujas estruturas de mando na esfera estadual permaneciam intactas, venceriam. Para institucionalizar a nova ordem, seria preciso transformar o sistema político e consolidar um amplo programa de reformas sociais, administrativas e políticas. O projeto era ambicioso não podia ser executado da noite para o dia [...] a ditadura, em 1930, se estenderia por quinze longos anos, com um breve interregno constitucional de 1934 a 1937 (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 361-362, grifo nosso).

Enquanto avançavam os anos 1930, os conflitos políticos externos se tornavam cada vez mais densos e contribuía com a proliferação de ditadores e com a ideia de que só com o intervencionismo do Estado poderia ser resolvida a problemática econômica acionada, desde a quebra da Bolsa de Nova York. Em 30 de janeiro de 1933, o presidente alemão Paul von Hindenburg (1847-1934) nomeou Adolf Hitler (1889-1945) chanceler da República de Weimar, e a violência passou a dar ritmo à modernidade. Com o domínio do Partido Nazista na Alemanha, oficialmente Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), criado em 1920, a intolerância à oposição, com ênfase no militarismo e na guerra, fazia com que a democracia deixasse de ser prioridade na lista das preferências políticas, em decorrência do recrudescimento do liberalismo e do nacionalismo exacerbado. Na esteira desse movimento, a Itália cria sua própria versão xenofóbica, com a criação do Partido Nacional Fascista (*Partito Nazionale Fascista*), em 1921. Segundo Schwarcz e Starling (2018), entre nós, a presença do fascismo/nacionalismo liberal anunciou-se de modo mais nítido a partir de 1932, com a criação da Ação Integralista Brasileira (AIB), a qual, dentre seus objetivos, estava disposta a fazer ecoar o discurso antisemita pelo território nacional e a fazer firmar a crença no ideal corporativo. Getúlio Vargas sabia que era impossível ignorar o movimento crescente e, mesmo não confiando no integralismo, que já deixava claro o desejo de governar o país no seu lugar, transformou-o em um aliado tático contra as novas forças surgidas na oposição, em especial, a Aliança Nacional Libertadora (ANL). Muito astuciosamente, ele conseguiu virar o pêndulo da história a favor de seus interesses políticos, instituindo, em 10 de novembro de 1937, o golpe que marcaria o início do Estado Novo (1937-1946) no Brasil.

Um dos principais pontos de apoio da ditadura de Vargas foi o Ministério da Educação e Saúde, incumbido, também, de cuidar do campo cultural. Dirigido por

Gustavo Capanema Filho (1900-1985), o órgão fez vista grossa diante das intervenções arbitrárias do Regime, assim como não impediu a perseguição violenta aos comunistas e encerrou as atividades da Universidade do Distrito Federal. Além do Ministério, Getúlio contava com a simpatia da classe trabalhadora, por ter implantado as bases e a estrutura da legislação trabalhista, mas, em troca, o operariado teria de pagar um preço muito alto, com a restrição de sua própria liberdade política. É nesse contexto, protagonizado pelo projeto de uma sociedade autoritariamente controlada pelo Estado, capaz de impedir qualquer ação oposicionista e inspirado no modelo nazifascista da Europa, que o trabalho de militância de Mário Pedrosa foi interrompido. Por causa disso, o crítico foi processado pelo Tribunal de Segurança Nacional e obrigado a deixar o país. Durante o exílio na França, ele trabalhou no comitê de organização da IV Internacional¹⁹, tornando-se o representante da América Latina e membro do Comitê Executivo deste evento. Com a aproximação dos nazistas de Paris, o secretariado da IV foi transferido para os Estados Unidos, onde Mário ficou exilado por sete anos (de 1938 a 1945), dividindo-se entre as cidades de Washington e Nova York²⁰.

Sob Capanema, o projeto de Mário de Andrade (1893-1945) para a criação de um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, idealizado em 1936, foi engavetado (IPHAN, 2002, p.2170-287). Inclusivo, este anteprojeto encontra-se próximo das relações do MO, propostas por Pedrosa e, justamente por abraçar a polifonia cultural brasileira, não foi aceito pela elite intelectual e política, assentada nos fundamentos da cultura europeia e interessada em um patrimônio que refletisse os poderes econômicos e do governo. A partir do golpe político, em 1937, ocorre o alinhamento político do Brasil com o fascismo – cabe ressaltar que a Ação Integralista Brasileira (AIB), movimento político brasileiro ultranacionalista, corporativista, conservador e tradicionalista católico de extrema-direita, foi o maior partido fascista da América Latina –, influenciando um

¹⁹ A IV Internacional foi uma organização criada por Leon Trótsky (1879-1940), em 3 de setembro de 1938, com o objetivo de reerguer a tradição do marxismo revolucionário em oposição ao stalinismo, que havia traído e destruído a dinâmica de luta estabelecida com a Revolução Russa de 1917, e ao capitalismo em suas diferentes vertentes, sejam elas liberais-democráticas, autoritárias ou neofascistas.

²⁰ Ver o artigo “O exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos (1938-1945) e círculos intelectuais novaiorquinos”, publicado no *e-book* Mário Pedrosa Atual (2019), do Instituto Odeon, que foi organizado por Izabela Pucu, Gláucia Villas Bôas e Quito Pedrosa.

discurso opositor aos movimentos artísticos de vanguarda e a projetos inclusivos, no campo da criação de museus e de proteção de bens culturais representativos de comunidades negras ou indígenas. Dessa forma, durante o Estado Novo, ocorre a criminalização de manifestações religiosas de matriz africana. Em 2020, 521 objetos sagrados do candomblé e da umbanda, recolhidos entre 1890 e 1945 por batidas policiais em terreiros cariocas, foram transferidos para o Museu da República. O retrocesso político e cultural forçou o exílio de Pedrosa, assim como de outros intelectuais e ativistas políticos de esquerda.

O período vivido em solo estadunidense foi crucial para Pedrosa, provocando nele uma enorme transformação no modo como percebia a participação do Brasil na América Latina e as interferências dos Estados Unidos em nossas terras. Para tanto, as causas promotoras deste novo ponto de vista devem-se às mais diferentes circunstâncias: o exílio de Leon Trótsky (1879-1940), no México, que motivou os trotskistas a ampliarem e solidificarem a compreensão sobre o território latino-americano. E a própria atuação do crítico brasileiro no secretariado da IV Internacional, permitindo-o observar o quanto o nosso país tinha em comum com as demais nações latinas, a efeito do resultado de sua condição histórica, pondo em xeque as falsas ideias de que as diferenças culturais e políticas existentes entre nós, em virtude do tipo de colonização tida, espanhola ou portuguesa, poderia nos isolar por completo, ou ser um impasse em nossas interações pósteras.

O exame mais aprofundado da atuação do imperialismo estadunidense em relação ao Brasil e à América Latina foi realizado no exílio por Pedrosa, a quem, como responsável pelas questões latino-americanas no âmbito da direção da IV Internacional, interessavam as disputas entre os diversos imperialismos e, em particular, a atuação estadunidense na América Latina. Isso deixará na trajetória de Pedrosa uma marca que não se apagará. Tais reflexões a respeito da atuação do imperialismo ianque na América Latina e, em especial, no Brasil levaram Pedrosa a aprofundar a compreensão de seu papel no continente latino-americano (KAREPOVS, 2019, p. 92).

Outra razão importante, deveu-se ao rompimento de Pedrosa com Trótsky, induzido, principalmente, pelo Pacto *Molotov–Ribbentrop*, ou Pacto Nazi–Soviético, cuja intenção era estabelecer um acordo de neutralidade entre a Alemanha nazista e a União Soviética, assinado em Moscovo, em 23 de agosto de 1939, pelos ministros dos Negócios

Estrangeiros Joachim von Ribbentrop (1893-1946), condenado pelo Tribunal Internacional de Nuremberg, e Viatcheslav Molotov (1890-1986). Este fato fez com que Pedrosa escrevesse o ensaio *The defense of the USSR in the presente war* (A Defesa da URSS na guerra atual)²¹, onde fazia restrições ao apoio incondicional e à caracterização da União Soviética como um estado operário. Segundo Bompuis (2021, p.43), pouco tempo depois de ter produzido aquele texto, em março de 1940, Pedrosa escreveu uma carta para Trótsky reafirmando sua posição diante de tal conjuntura e expressando preocupação com o futuro da organização, além de pedir mais liberdade para a realização das “tarefas revolucionárias” incitadas por conta da guerra. A mensagem do brasileiro surtiu efeito negativo no líder soviético, que reorganizou o Comitê da IV Internacional e o excluiu de seu secretariado. Indiretamente, podemos perceber uma resposta dele à Pedrosa, em uma carta, de 4 de abril de 1940, destinada ao sindicalista Farrell Dobbs (1907-1983), na qual encontramos o seguinte parágrafo:

Eu recebi uma carta de Lebrun sobre o IEC [International Executive Committee]. São pessoas peculiares! Eles acreditam que, agora, no período da agonia de morte do capitalismo, sob as condições da guerra e da ilegalidade que está por vir, o centralismo bolchevique deveria ser abandonado em favor de uma democracia ilimitada (TRÓTSKY, 1942 *apud* BOMPIUS, 2021, p. 43).

Com o final da II Guerra Mundial (1939-1945), o crítico retornou ao Brasil e passou a se dedicar mais às artes, apesar de continuar com alguns projetos políticos específicos, a exemplo da fundação do jornal “Vanguarda Socialista”, em 31 de agosto de 1945. De acordo com Antonio Candido (2001), através deste veículo, Mário Pedrosa “começou a difundir uma nova orientação, antistalinista, não mais trotskista, com destaque para a democracia e a valorização das posições de Rosa Luxemburgo” (2001, p.14). O “Vanguarda” contribuiu para elevar o debate político da esquerda brasileira e esclarecer as ideias daqueles que procuravam se orientar por caminhos diferentes dos já

²¹ O texto foi publicado originalmente, em fevereiro de 1940, pelo boletim interno do *Socialist Workers Party* (Partido Socialista dos Trabalhadores), nos Estados Unidos, onde Mário Pedrosa assinou com o pseudônimo Lebrun. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3917335/mod_resource/content/2/A%20defesa%20da%20URSS%20na%20guerra%20atual.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2021.

conhecidos. O objetivo do semanário era a formação de uma nova consciência ligada à via socialista, com base na inseparabilidade de três princípios fundamentais: igualdade econômica e política e liberdade de pensamento e de expressão.

O que Pedrosa parece querer pôr em prática por meio do Vanguarda Socialista e de suas críticas de arte é exatamente um plano de ação, um projeto, que considere exatamente a formação desses homens e mulheres de sensibilidade para a luta por uma nova civilização, uma nova condição humana (VASCONCELOS, 2019, p. 215).

Durante os anos de 1960, ainda como ressonância do interesse em compreender melhor a questão do imperialismo norte-americano no Brasil, despertado durante o exílio nos Estados Unidos; Pedrosa publicou dois livros relevantes: “A Opção Imperialista” (1966) e “A Opção Brasileira” (1967). No primeiro volume, lançando um olhar aguçado sobre a dinâmica imperialista, seus órgãos supremos e as reformas contrarrevolucionárias, o autor analisou o crescimento da política externa dos EUA e a forma como este fenômeno se deu nos países de Terceiro Mundo, sobretudo, aqueles situados na faixa da América Latina.

De acordo com o crítico, ao sair da Guerra Civil (de 1861 a 1865), os Estados Unidos entregaram-se à tarefa de desenvolver suas potências produtivas ao máximo possível e de se constituir em um poder nacional capitalista de primeira ordem, “para cuja formação não houve, por isso mesmo, poupança nem de recursos materiais nem de energias intelectuais” e, conseqüentemente, “poderoso e rico, ao curso de uma geração, [...] o país sentiu crescer em si [...] ‘a consciência de sua força e com ela um apetite novo... o sabor do império na boca do povo’” (PEDROSA, 1966, p.15).

Na edificação deste cenário, suas estratégias se tornaram cada vez mais sofisticadas e ludibriantes, combinando boas doses de pressão e cautela, a fim de conter, através de uma insuspeitada “política da boa vizinhança”, a presença europeia em território latino, à medida que aumentava sua própria influência geográfica, cultural e financeira pela região. Um dos exemplos mais memoráveis, ocorrido em meados do

século XIX, foi o “Pan-americanismo”²² dos Estados Unidos, também conhecido por Monroísmo, em referência à doutrina aplicada pelo presidente James Monroe (1758-1831), que se caracterizava pela intensidade do comércio com a América Latina e a possibilidade de trazer para si os benefícios econômicos que a Europa havia conquistado pelo continente. Assim, interessado em monopolizar os mercados mal desenvolvidos dos países latino-americanos, na sua maioria produtores de matérias extrativas e de gêneros tropicais, o governo estadunidense propôs uma união alfandegária de toda a América, onde as demais nações teriam de reduzir as tarifas para os artigos deste, ou, caso contrário, o sagaz “Tio Sam” taxaria com, direitos de entrada, os produtos exportados para o seu país. Contudo, a aceitação de uma baixa preferencial de custos para os EUA implicaria na impossibilidade de se manter os compromissos com os antigos “parceiros” europeus. E, entre muitas idas e vindas, fazendo uso do lema “América para os Americanos” e endossando uma campanha de defesa aos seus vizinhos de possíveis recolonizações, por parte da Europa, os norte-americanos conseguiram ao longo dos anos se fortalecerem institucionalmente e fixar seu poderio imperialista, não só na América Latina, mas também por outros lugares do globo terrestre.

Sua hegemonia predatória ganhou impulso, em meio a práticas ligadas diretamente a um militarismo genocida treinado para executar a tortura e o extermínio dos inimigos do capitalismo, como foi o caso do apoio dado aos regimes ditatoriais que usurparam as democracias na América Latina, a partir da década de 1960: os governos militares, baseados na doutrina de segurança nacional, concentrados no Cone Sul do continente, iniciaram no Brasil e na Bolívia, em 1964; na Argentina, em 1966; e no Uruguai e no Chile, em 1973. O imperialismo é substancialmente embasado pelas

²² Distinto do Bolívarismo, que representava a visão panamericana concebida pelo general venezuelano Simón Bolívar (1783-1830), cuja pretensão era a união entre as nações hispano-americanas a uma possível contraofensiva da Espanha, frente o processo de independência de diversos países da América do Sul, como: Bolívia, Colômbia, Equador, Peru e Venezuela. Estamos tratando aqui, portanto, da perspectiva norte-americana do Pan-Americanismo, guiada, pelos esforços de seu Secretário de Estado James Blaine (1830-1893) e pela mensagem presidencial de James Monroe, enviada ao congresso dos EUA em 1823, que negava aos europeus o direito a qualquer intervenção na América Latina, para a total dominação econômica e política dos Estados Unidos sobre os países latino-americanos.

conveniências das grandes corporações norte-americanas e financiado, através de todo um complexo industrial-militar que até hoje subordina a política econômica dos países latinos às suas ambições, colaborando com o alastramento da pobreza, das desigualdades sociais e dos mais variados tipos de violência.

Após o minucioso estudo sobre a lógica imperialista adotada pelos Estados Unidos, em “Opção Brasileira”, a atenção de Mário Pedrosa recaiu sobre o contexto político brasileiro, desde os anos 1930, onde aproveitou para adicionar, na obra, as impressões dele a respeito do crescimento industrial, ocorrido no primeiro governo de Getúlio Vargas, e da política desenvolvimentista estimulada na gestão de Juscelino Kubitschek (1902-1976), cuja principal consequência foi o grande endividamento externo do país. Os dois livros mostram que, ainda cedo, Pedrosa compreendeu a impossibilidade de se explicar o Brasil de maneira apartada do cenário internacional, constatando que, seja como Estado-nação ou como economia e sociedade, o país não era um produto exclusivo de si mesmo. Há “um paralelograma de forças que o impele para uma direção diferente, externa, que não resulta, por sua vez, da dinâmica de suas forças interiores, autênticas” (PEDROSA, 1966, p. 1). O Brasil era (e ainda é) parte de uma complicada rede que alimenta, constantemente, a voracidade do sistema capitalista pelo mundo. A percepção política de Pedrosa não pode ser dissociada de sua visão curatorial ou crítica, uma vez que, para ele, o sistema das artes desempenhava uma função política fundamental, tanto pela diversidade das identidades, quanto pela autonomia ideológica que a liberdade criativa provocava nas pessoas. Compreender as redes de poder que criavam malhas de subordinação econômica tornava possível entender as subordinações culturais que estavam homogeneizando os modos de ver, a partir da cultura de massa.

Em 1966, por ocasião das eleições para o Congresso Nacional, antes da suspensão dos direitos constitucionais pelo AI-5 (1968), o folheto de candidatura de Mário Pedrosa para o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) acentua o caráter crítico de sua obra, investindo sua posição política e envergadura intelectual para exercer o cargo de Deputado Federal (Figura 4):

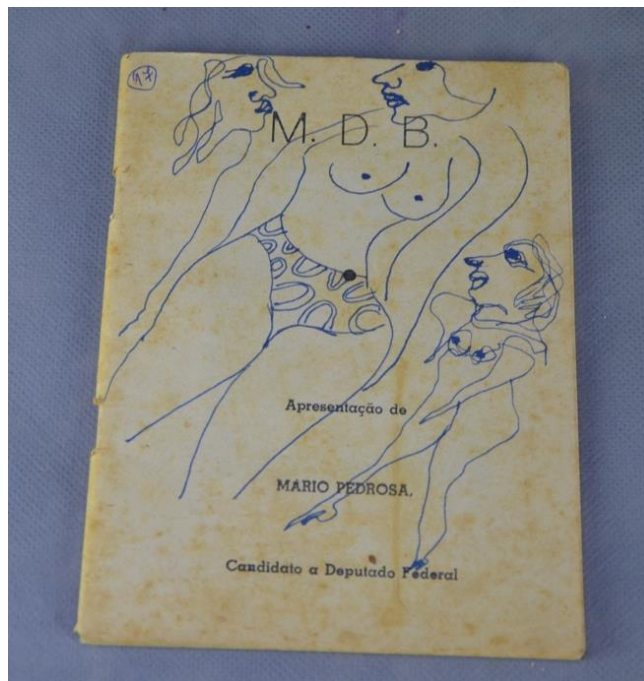
Amigos e admiradores de Mário Pedrosa se reúnem para patrocinar a sua candidatura a deputado federal pelo Estado da Guanabara, na legenda do MDB. Mário Pedrosa candidato a deputado federal nas próximas eleições é notícia

auspiciosa nessa hora pessimista da situação brasileira. Colocando-se em oposição frontal ao regime ditatorial que se implantou no Brasil a 1 de abril de 1964, Mário Pedrosa fez o que poucos fizeram: largou suas investigações, suas preocupações de ordem histórica, filosófica, social-política e estética, para entregar-se por dois anos ao estudo em profundidade dos acontecimentos políticos e sócio-econômicos que fizeram a história do Brasil desde praticamente 1930, para compreender o que se passou e nos propor um julgamento claro, lúcido e corajoso desses acontecimentos. Isto ele fez em dois livros – A Opção Imperialista e A Opção Brasileira – ambos editados pela Civilização Brasileira (COMITÊ DE APOIO À MARIO PEDROSA, 1966, p. 3).

Em 15 de novembro de 1966, foram eleitos os membros do Congresso Nacional do Brasil. Na época, o parlamento se encontrava fechado, por ordem do Presidente da República, o Marechal Castelo Branco (1897-1967). Nas eleições, um terço das vagas no Senado Federal e todos os assentos da Câmara dos Deputados seriam ocupados por novos mandatos, daquela que seria a primeira eleição legislativa realizada pelo Regime Militar de 1964 e a única efetuada no governo Castelo Branco. Antes da eleição, o Marechal afirmou que não toleraria candidaturas desafinadas com o Governo Federal. Dos 958.819 votos da Guanabara, em uma população de 1.284.646 eleitores, o Aliança Renovadora Nacional (Arena) obteve 262.581 votos, elegendo seis Deputados, e o MDB 696.238²³, elegendo quinze deputados, em frente ao regime bipartidário imposto pelo golpe. Mário Pedrosa, por sua vez, não foi eleito, mas caso o fosse, provavelmente sofreria a cassação perpetrada aos seus colegas de legenda pelo Estado da Guanabara: Márcio Emmanuel Moreira Alves (1936-2009), Hermano de Deus Nobre Alveres (1927-2010), Jamil-Amiden, Raul Brunini Filho (1919-2009), Breno Dhália da Silveira (1913-2000) e Waldir de Melo Simões (1916-2010).

²³ Dados do Tribunal Superior Eleitoral (TSE), Boletim 216, julho de 1969. Disponível em: < <https://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/handle/bdtse/2249> >. Acesso em: 20 mar. 2023.

Figura 4 - Folder de apresentação de Mário Pedrosa, candidato à Deputado Federal, com intervenções do artista e amigo Ivan Serpa.



Fonte: Acervo Ivan Serpa – Projeto Arte Concreta e Vertentes Construtivas – *The Getty Conservation Institute/LACICOR-UFMG*. Disponível em: < https://www.eba.ufmg.br/conservacao/?page_id=374 >. Acesso em: 20 mar. 2023.

No contexto citado, Pedrosa passou a nutrir uma aproximação com a América Latina, que se intensificou com a experiência do exílio no Chile, entre 1970 e 1973. Depois de ser instaurada a ditadura militar no Brasil, entre 1964 e 1985, foi decretada sua prisão, em julho de 1970, por participar de uma cadeia de divulgação internacional de supostas “notícias falsas” sobre as torturas praticadas contra os opositores do regime brasileiro. Encontrando asilo político em Santiago, Pedrosa passou ali a lecionar história da arte latino-americana na Faculdade de Belas Artes e atuou como pesquisador no Instituto de Arte Latino-Americana. Em 1971, atendendo a um pedido do presidente chileno, Salvador Allende (1908-1973), ele se dedicou à concepção do Museu da Solidariedade, o qual teve seu acervo constituído por doações de artistas do mundo inteiro. Contudo, devido ao golpe de Estado e o assassinato de Allende, em 11 de setembro de 1973, Pedrosa, mais uma vez, viu-se na condição de fugitivo, indo para o México e de lá para Paris, onde ficou exilado por quase quatro anos, entre 1973 e 1977.

Nesse período, ele produziu vários textos, dentre os quais podemos destacar “A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo”, impresso pela editora Civilização Brasileira, em 1979. A partir da obra exposta, o autor lançou-se na tentativa de explicar o subdesenvolvimento, provocado pela expansão do capitalismo, de qual o êxito provém da destruição violenta das culturas e dos países não capitalistas. Pedrosa defendeu que, para nações iguais ao Brasil, a única forma de escapar à condição de colônia era por meio de uma revolução nacional, aos moldes daquela realizada pela China, ao final da Segunda Guerra Mundial e, como Luxemburgo, ele viu no socialismo a maneira mais eficaz de conter os abusos causados pelo mercantilismo:

Em sua história viva, ele é uma contradição em si mesmo, e seu movimento de acumulação traz uma solução ao conflito, mas ao mesmo tempo o agrava. A uma certa etapa de seu desenvolvimento – escrevia Rosa Luxemburgo em 1913 – Não haverá outra maneira de sair disso senão pela aplicação de princípios socialistas. E ela lembra ainda aos homens de seu tempo e aos do nosso que “o objetivo do socialismo não é a acumulação, mas a satisfação das necessidades da humanidade trabalhadora pelo desenvolvimento das forças produtivas do mundo inteiro. Assim, para nós, por sua própria natureza, o socialismo é um sistema econômico universal e harmonioso”. Ou, pelo menos, deveria ser (PEDROSA, 1979, p. 20).

Em 1977, Pedrosa recebeu a tão aguardada notícia de que a ordem de prisão preventiva contra ele havia sido revogada e, assim, poderia voltar ao Brasil²⁴. Instalado no Rio de Janeiro, começou a acompanhar com grande entusiasmo o movimento dos operários no país, sob a liderança do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, culminando, na sequência, na criação do Partido dos Trabalhadores (PT). Aos olhos do teórico, para além da matéria política, o PT tinha uma missão civilizadora, refletida em sua natureza “não parlamentar de botinas” (PEDROSA, 1979b), e nas reivindicações da massa proletária. Mário via, na classe trabalhadora, a oportunidade de livrar o país do despotismo militar, culpado pela situação de desmantelamento econômico, político, cultural e social vivido por nós, ao longo da ditadura. O proletariado brasileiro significava

²⁴ A revogação da ordem de prisão decorre da abertura política, por meio do processo de liberalização do regime militar que governou o Brasil entre 1964 e 1985. Esse processo teve início em 1974, durante os governos Geisel (1974-1979) e Figueiredo (1979-1985), terminando em 1988 com a promulgação da nova Constituição.

para ele o caminho de ascensão contra a dominação da elite, comprometida com o capitalismo progressista aos moldes “americano”. Afinal, nem mesmo a República cogitou alterar “as condições sociais mais humilhantes que predominaram neste país desde a colônia. A República no Brasil foi, aliás, uma imposição de velhos latifundiários” (PEDROSA, 1980, p.19). Por isso, Pedrosa acreditava ser a nossa renovação fruto de uma nova ação política empreendida justamente pelos oprimidos, sendo estes os únicos cientes de suas reais urgências e, conseqüentemente, das possíveis soluções efetivas para sanar seus males.

Em “Carta aberta a um líder operário” (1980), Mário Pedrosa confidenciou à Lula todo o otimismo despertado pelo nascimento do partido e a importância deste projeto para a redemocratização brasileira.

[...] valho-me desta carta para lhe testemunhar minha alegria de velho militante socialista pela firmeza, lucidez e combatividade que você demonstrou no transcurso dos trabalhos. Sei que você, cuja liderança vem tomando vulto de norte a sul do país, no movimento da classe operária brasileira, não gosta muito de manifestações de intelectuais na vida sindical. Compreendo e respeito sua ojeriza nesse sentido, pois a história desse movimento operário, principalmente no Brasil, está recheada de exemplos de salamaleques, tapinhas nas costas e outros tipos de engodo [...] Felizmente, desses trejeitos nunca sofri, muito menos, hoje, nessa idade em que não se é mais candidato a nada, a não ser continuar fiel às ideias da mocidade [...] Posso agora sorrir e predizer que o Brasil será um país feliz: a hora da emergência da nova classe operária e da emergência de um Brasil novo, liberto afinal da opressão, coincide. Quando Karl Marx, meu mestre, proclamou no século passado que “a emancipação dos trabalhadores seria obra dos próprios trabalhadores” – esta verdade não se apagou mais da história (PEDROSA, 1980, p. 11-12).

Conforme Machado (2001), a situação do Brasil, no final dos anos 1970, favorecia o desenvolvimento da esquerda. Das muitas razões, estavam o crescimento de oposição à ditadura militar e a expansão dos movimentos populares e estudantis (a União Nacional dos Estudantes, por exemplo, estava em processo de reorganização). Internacionalmente, a conjuntura também era benéfica, estimulada, sobretudo, pela derrota dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã, em 1975. O episódio fez crescer a esperança, em todo o mundo, na vitória contra o imperialismo americano. Como uma ressonância desse momento, no início da década de 1980, Pedrosa pôde ver, no Partido dos Trabalhadores, o grande projeto de transformação do Brasil, constituindo-se na oportunidade de, pela primeira vez, o país olhar para si mesmo, a fim de promover sua

própria revolução, libertando-se da dominação estrangeira. À vista disso, seria uma questão de tempo para a arte brasileira, bem como para os demais campos do saber, absorver a efervescência libertária, gerada pelo novo partido. Em suma, o PT era a personificação do começo de um movimento revolucionário, organizado de baixo para cima, com a participação ativa do povo para o povo, em prol da democracia e da liberdade política, como atividades singulares da mobilização da massa trabalhadora brasileira.

1.2 A arte como instrumento de luta e revolução

Se até aqui evidenciamos algumas passagens fundamentais da jornada de Mário Pedrosa, pelo viés dos acontecimentos políticos, de agora em diante vamos analisar os aspectos que caracterizaram sua trajetória como crítico de arte. Antes de mais nada, é necessário deixar claro que não queremos promover, com essa atitude, uma divisão entre o Mário político e o Mário crítico. A nossa intenção é a de estruturar uma linha de raciocínio que possa nos ajudar a entender o lugar da arte e o seu entrelaçamento com as questões políticas trazidas/vividas pelo próprio Pedrosa. Deste modo, iniciaremos nossa reflexão a partir do evento considerado a sua estreia como crítico de artes plásticas, além de ser classificado como um marco na história da crítica de arte brasileira, porque nos permitiu investir em uma escrita de natureza sociológica e discutir a função social da arte, por uma ótica distinta daquela defendida pelos apoiadores do Realismo Socialista²⁵. Trata-se da conferência “As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz” (1867-1945), proferida em 1933, no “Clube dos Artistas Modernos” (CAM), em São Paulo²⁶ e, posteriormente, publicada, em várias partes, no semanário antifascista “O Homem Livre”

²⁵ O termo diz respeito ao estilo artístico apoiado pelo regime comunista da ex-URSS, por ocasião do 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934. No realismo socialista, as artes, em geral, deveriam ter como preocupação a educação e a formação das massas para o socialismo em construção naquele país. Uma produção proletária e progressista, aplicada politicamente, envolvida com os temas nacionais e com as questões do povo russo, em especial, com o interesse de enaltecer Josef Stálin (1878-1953), subordinando a experimentação estética à propaganda totalitária.

²⁶ Mais informações sobre a conferência de Pedrosa podem ser vistas no interessante artigo “Mário Pedrosa - Agit prop e arte independente na periferia capitalista”, de Marcelo Mari (2016). Disponível em: <<https://books.openedition.org/oep/561#:~:text=Quando%20Pedrosa%20proferiu%20sua%20confer%C3%Aancia.arte%20tendenciosa%20ainda%20que%20em>>. Acesso em: 10 mai. 2021.

- dirigido por Pedrosa e Geraldo Ferraz (1905-1979) -, sob o título “Käethe Kollwitz e seu modo vermelho de perceber a vida”. Segundo Aracy Amaral (2003, p.38), até este texto ser publicado, “a crítica de arte no Brasil se caracterizava por seu cunho descritivo, ou por uma retórica rançosa, ou era constituída de *blagues* afrancesadas, ou ainda vinculada ao colonismo social e à literatura”. Mário Pedrosa abria, então, as portas para uma nova etapa da produção crítica brasileira, reivindicando a função social da arte ao compreender que os problemas envolvendo a nossa realidade também poderiam ser discutidos e integrados ao campo artístico.

Duas exposições marcaram a presença de Kollwitz no Brasil: em 1930, seus trabalhos fizeram parte da coletiva “Exposição de Livros e Artes Gráficas”, junto aos desenhos e às gravuras Otto Dix (1891-1969), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Oskar Kokoschka (1886-1980), Georg Grosz (1893-1959) e Max Liebermann (1847-1935); e em 1933, foi a vez da mostra dedicada exclusivamente a ela, na Galeria Heuberger, no Rio de Janeiro. Nessa época, Theodor Heuberger (1898-1987) dirigia a “Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências”²⁷ e, nesse mesmo ano, ele havia assinado um acordo com o “Clube dos Artistas Modernos”²⁸, dirigido por Flávio de Carvalho, que previa um “intercâmbio de exposições”. O resultado foi a ida da individual de Käthe Kollwitz para São Paulo, de 1º a 20 de junho de 1933.

A exposição da gravurista alemã no CAM causou enorme comoção entre artistas e intelectuais da esquerda brasileira, por abordar profundamente a questão da luta de classes, ao evocar as temáticas da fome, da pobreza, das desigualdades sociais e do

²⁷ Foi fundada por Heuberger em 1931, no Rio de Janeiro, como uma instituição para promoção de eventos culturais, principalmente na área da música. Ao longo dos anos, a instituição passou por uma série de mudanças e uma das mais recentes, motivada por crise financeira, foi o fechamento em 2018 da escola mantida pelo estabelecimento. Sobre o assunto ver a matéria “Pró-Arte fecha suas portas”, disponível em: <<https://movimento.com/pro-arte-fecha-suas-portas/>>. Acesso em: 11 mai. 2021.

²⁸ O CAM foi criado por Flávio de Carvalho (1899-1973) com a parceria de Antônio Gomide (1895 - 1967), Carlos Prado (1908 - 1992) e Emiliano Di Cavalcanti (1897 - 1976), em São Paulo, no ano de 1932. O objetivo principal do Clube era divulgar a produção artística moderna e introduzir as discussões estéticas nos debates sociais e políticos da época. O espaço se tornou palco de vários eventos (exposições, recitais e concertos de música popular, palestras, entre outros), que chocaram a ala conservadora da sociedade paulista. A censura e as dificuldades financeiras foram as responsáveis pelo encerramento das atividades do CAM, no fim de 1933.

sofrimento da mulher proletária. O trabalho de Kollwitz simbolizava a ânsia pela transformação da sociedade e serviu, ainda, para fortalecer a tomada de consciência política de grande parte dos artistas modernos no Brasil, que não coadunavam com os valores propagados pelo sistema capitalista e suas graves consequências pelo país. Não sem razão, a conferência “As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz”, de Mário Pedrosa, representou sua investida em elaborar uma reflexão marxista sobre a obra daquela artista, partindo de inquietações referentes ao diálogo entre a atividade artística e o modo de produção, o caráter social da arte e a postura dos artistas diante dos problemas sociais e políticos de seu tempo. Conforme o crítico, a única saída viável para a arte seria reabilitar seu papel na integração da experiência humana, uma vez que este havia sido abalado pela divisão da sociedade em classes:

[...] Mário Pedrosa se serve de toda uma conceituação marxista, de expressões tais como determinismo histórico, modos de produção etc., para refazer a história da arte do ponto de vista das relações homem-natureza de acordo com o itinerário do *Capital* [...] Mas o que fornece, de fato, na conferência as coordenadas básicas é o tecnicismo de Semper: da figuração ao ornamento, a passagem se daria em função da complexidade maior dos instrumentos de domínio da natureza por parte do homem, ou seja, da técnica (ARANTES, 1991, p.11).

Pedrosa observou ser o capitalismo o grande responsável pelo distanciamento entre o homem e a natureza. Esta foi a razão pela qual o indivíduo foi conduzido a se adaptar e a se tornar um instrumento do trabalho e a não experienciar o processo inverso. Como consequência para o campo da arte, gerou-se uma divisão estética e social: de um lado teríamos os artistas ligados à técnica e suas invenções prodigiosas; do outro, os que não se importavam com tais mecanismos para vivenciar a sociedade ao vivo, na totalidade de seus problemas, com o objetivo fincado na denúncia social. No Brasil, o impacto da série “Guerra” de Käthe Kollwitz, exposta no CAM, permaneceu ao longo do tempo. Em 1973, Pola Rezende doou, ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), “As mães” (Figura 5), xilogravura produzida entre 1922/1923, possivelmente adquirida pela Galeria Askanasy, do Rio de Janeiro, em 1945, após a “Exposição de Arte Condenada pelo III Reich”.

Figura 5 - Käethe Kollwitz, “As mães”, xilogravura, 1922/1923, acervo MAC-USP.



Fonte: MAC/USP. Disponível em: < <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/entities/5549> >. Acesso em: 20 mar. 2023.

Mário Pedrosa censurava qualquer tipo de idolatria, como a da estetização do moderno. Para o crítico, a arte ultramoderna (equivalente às manifestações mais extremas, tanto o primeiro Futurismo, quanto o Realismo Socialista), carecia de um sentido e estava condenada ao hermetismo e ao consumo indiferente de uma burguesia parasitária. No entanto, havia outra expressão da sensibilidade moderna, cuja produção se aproximava do proletariado e tomava partido na luta de classes. A poética de Kollwitz se enquadrava, justamente, nesta tendência, na qual a atitude não deveria ser vista apenas como preocupação estética, mas parte de um sistema de vida transmutado, em postura política.

[...] E por isso mesmo, na produção desses artistas, a finalidade estética, concluída o Crítico, só podia ser uma dimensão mediata, entendendo por tal finalidade, enquanto horizonte intransponível, a consagração da “dualidade burguesa”, reino sem conflito da arte separada e confinada no domínio da bela aparência. Aproximando-se do proletariado, esses artistas que Mario Pedrosa passa a chamar de “sociais”, sem renegar com isso suas convicções anti-oficialistas [...] anunciam enfim a supressão daquele dualismo, a “síntese futura entre natureza e sociedade” [...] essa “antecipação intuitiva da

sensibilidade” não poderá servir jamais de caução para qualquer positividade à direita e à esquerda (ARANTES, 1991, p.14).

Se as gravuras da artista alemã foram bem recebidas, por parte da classe artística brasileira, por outro lado, os colaboradores da extrema direita no país, os integralistas, repudiavam e realizavam ações radicais contra artistas e qualquer tipo de evento cultural que não seguissem o seu *slogan*: “Deus, pátria e família”. Autoritário, conservador, fundado em preceitos fascistas e desejoso, ainda, de dar ao Estado o poder de manter a unificação integral da sociedade, por intermédio da coerção, o movimento integralista foi responsável por diversos ataques à arte, no Brasil, como o proferido à “Exposição de Arte Condenada pelo III Reich” (Figura 6), em 1945, na Galeria *Askanasy*, no Rio de Janeiro, que contou, em seu catálogo, com texto da historiadora judia-alemã, Hanna Levy (1912- 1984).

Figura 6 - Capa do catálogo da Exposição de Arte condenada pelo III Reich, realizada pela Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, em 1945.



Fonte: Disponível em: < http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/daniela_kern.pdf >. Acesso em: 12 mar. 2023.

Devido à crescente adesão às ideias do Partido Nazista na Alemanha, durante os anos 1930, a teórica marxista resolveu mudar para Paris, onde concluiu o doutorado na Universidade de Sorbonne, com uma tese crítica ao formalismo de Henri Wölfflin

(1864–1945) e, em contrapartida, Levy propôs a sociologia da arte, como uma saída metodológica. Posteriormente, com a ajuda de Max Horkheimer (1895 – 1973) e Friedrich Pollock (1894 – 1970), ela desembarcou no Brasil com o marido, o violoncelista Fritz Deinhard (1881 - 1956). E entre 1937 e 1947, os dois viveram no país, onde Hanna desenvolveu as atividades de pesquisadora, professora, crítica e perita de arte, junto ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Também ministrou aulas de arte moderna na Fundação Getúlio Vargas (1946-1947), ajudando a formar importantes artistas, como a pintora e gravurista Fayga Ostrower (1920-2001). Publicou em vários catálogos de arte, revistas locais e no *Jornal do Brasil* artigos sobre diferentes assuntos: a arte alemã perseguida pelos nazistas; o trabalho de Roberto Burle Marx (1909-1994) e Cândido Portinari (1903–1962). Outro tema bastante caro à pesquisadora foi o Barroco brasileiro e seus estudos contribuíram com o aprofundamento e a renovação desta corrente estética no país, assim como a sua divulgação internacionalmente. Hanna Levy foi a primeira a chamar a atenção para as principais fontes da iconografia do Barroco nacional, identificando-as no grande acervo de gravuras e estampas europeias que circulou no Brasil, entre os séculos XVII e XVIII.

Quanto à sua participação na “Exposição de Arte Condenada pelo III Reich” – realizada na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, em abril de 1945 –, Levy escreveu um artigo no catálogo intitulado de “Aspectos da Arte Contemporânea Alemã”, no qual apresentou os 39 artistas presentes na coletiva, incluindo Käethe Kollwitz, Max Liebermann (1847- 1935) e Lasar Segall (1889-1957). A mostra, portanto, consistia em uma reação à “Exposição de Arte degenerada” (1937)²⁹ - organizada pelos nazistas para desqualificar a arte moderna -, sendo também uma maneira de se fazer conhecer, no Brasil, parte da produção artística alemã censurada e condenada pelo nazismo. Toda essa carga política trazida pela mostra não passou despercebida aos olhos dos extremistas de

²⁹ Em 19 de julho de 1937, foi inaugurada, em Munique, na Alemanha, a exposição *Entartete Kunst* (Arte Degenerada). Idealizada pelo presidente da Câmara de Artes Plásticas do *reich*, Adolf Ziegler, a mostra reuniu cerca de 650 obras de 32 museus alemães, consideradas artisticamente indesejáveis e moralmente prejudiciais ao povo pelo governo nacional-socialista alemão (1933-1945), liderado por Adolf Hitler (1889-1945). Essa exposição foi desenvolvida para combater qualquer tipo de produção que fugisse dos padrões clássicos de beleza e representação naturalista, em outras palavras, a arte moderna. Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>>. Acesso em: 11 mai. 2021.

direita no país, motivo que levou três estudantes ligados ao integralismo, em uma rápida passagem pela galeria, a cortarem a tela “O namoro sentimental”, de Wilhelm Woller (1907-1954). Na época, as autoridades não deram nenhuma atenção ao fato, alegando que, para oficializar a denúncia, seria preciso a presença do galerista polonês Miécio Askanasy³⁰ (1911-1981) na delegacia que, infelizmente, não pôde comparecer, porque já estava partindo em viagem. E, assim, nada foi feito para punir os agressores.

Segundo Daniela Kern (2016), a colaboração de Levy com a “Exposição de Arte Condenada pelo III Reich” parece marcar a intensificação do envolvimento da historiadora com a divulgação da Arte Moderna no Brasil, que culminou, ainda, com a sua palestra “Educação Artística do Povo”, em 27 de março de 1946, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, organizado pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). “Em abril de 1947, no entanto, o PCB, um dos apoiadores da arte moderna no Brasil, terá seu registro cancelado pelo Tribunal Superior Eleitoral, e meses mais tarde Hanna Levy encerraria sua carreira no Brasil, mudando-se para Nova York” (KERN, 2016, p.823). A Galeria *Askanasy* também encerraria suas atividades poucos anos depois, no final de 1950.

Não tão diferente do episódio anterior narrado, no dia 24 de dezembro de 2019, algumas pessoas mascaradas jogaram coquetéis *molotov* na sede da produtora do canal de humor Porta dos Fundos³¹. E, logo após o ato criminoso, em um vídeo publicado

³⁰ Antes de vir para o Brasil em 1939, fugido da Gestapo, Miécio vivia na Áustria e atuava como militante antifascista. Instalado em território brasileiro, mais tarde, em 1944, ao lado de seu companheiro Bruno Kreitner (1904–1972), “montam uma livraria que dá origem à Galeria Askanasy, um espaço permanente de exposições de arte moderna. A importância desta galeria se dá na medida em que foi um dos primeiros espaços de Arte Moderna antes da criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), que aconteceu apenas quatro anos depois” (PEREIRA, 2018, p.29-30). Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/icone/article/view/85539/51052>>. Acesso em: 28 out. 2021.

³¹ Desde 2013 o Porta dos Fundos tem por hábito fazer um especial de Natal. Em 2019, realizou o filme “A primeira tentação de Cristo”, exibido pelo serviço de *streaming* Netflix, onde Jesus foi retratado como homossexual. A produção recebeu uma enxurrada de críticas de grupos cristãos por entenderem o vídeo como ofensivo à sua fé. A violência sofrida pelo canal foi, então, associada ao filme e os agressores chegaram a comentar o ataque para “justiçar os anseios de todo povo brasileiro contra a atitude blasfema, burguesa e antipatriótica que o grupo de militantes marxistas Porta dos Fundos tomou quando produziu o especial de Natal a mando da mega corporação bilionária Netflix”. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50919841>>. Acesso em: 12 mai. 2021. Dentre os envolvidos, apenas um foi identificado, o economista Eduardo Fauzi (filialdo ao Partido Social Liberal - PSL), mas até o dia 5 de janeiro de 2020, não havia sido preso, porque conseguiu fugir para a Rússia. Disponível em: <

nas redes sociais, um grupo se apresentou como o “Comando de Insurgência Popular Nacionalista da Família Integralista Brasileira”, assumindo o ataque à produtora. Todavia, a Frente Integralista Brasileira (FIB) afirmou, em nota divulgada pela imprensa, não ter nenhuma ligação com o crime e que o uso de máscaras é algo “proibido para fins de militância”, constituindo-se em uma “atitude anti-integralista”. A verdade é que, este caso, além de mostrar o crescimento da onda conservadora que vem assolando o Brasil, nos últimos anos, põem-nos às claras que o integralismo não é um movimento composto por uma única pessoa, ou um só grupo, mas sim uma ideologia que continua bastante viva no país.

Os integralistas atuais estão inseridos em um contexto de insurgência do neofascismo pelo mundo contemporâneo e contribui para o aumento do radicalismo político e da intolerância religiosa, ou a qualquer outro tipo de diversidade existente. São eles os descendentes dos gritadores de *Anauê* (palavra em tupi que significa “você é meu irmão”, uma espécie de saudação realizada entre seus membros, feita com a mão direita ao alto, igual aos alemães faziam com Hitler), revelando-se, inclusive, como um dos principais responsáveis, por exemplo, pela eleição de Jair Messias Bolsonaro à presidência da república e, sequencialmente, pela instalação do presente caos político-social vivido no Brasil.

1.3 De Portinari a Calder: outras questões

Um ano depois da conferência no “Clube dos Artistas Modernos”, realizada em 1933, Pedrosa se defrontou novamente com a questão da arte social, tendo, desta vez, como base, o trabalho de Cândido Portinari (1903-1962). No artigo “Impressões de Portinari” (1934), lançado no jornal “Diário da Noite”, ele destacou, na obra do artista paulista, a possibilidade de se colocar em prática, no Brasil, uma produção semelhante ao

<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/01/05/perfil-de-suspeito-de-ataque-ao-porta-dos-fundos-tem-zouk-agressao-a-secretario-e-12-passagens-na-policia.ghtml> >. Acesso em: 12 mai. 2021.

que desenvolvia Käethe Kollwitz, na Alemanha. Ao longo do texto, descreveu os avanços criativos do pintor e seu processo de aproximação gradativa com a realidade social, onde os personagens se individualizavam, quando postos em primeiro plano. Ademais, buscou aconselhá-lo a solucionar a difícil relação entre figura e fundo, em seus trabalhos. É bom lembrar que, neste momento, o crítico estava bastante interessado no Muralismo Mexicano, em especial, nas produções de Diego Rivera (1886-1957) e de David Alfaro Siqueiros (1896-1974). E não foi à toa o esforço despendido a convencer Cândido Portinari a abandonar a pintura de cavalete para se dedicar a pintura mural. Porque, de acordo com Pedrosa, só por meio desta categoria seria viável expressar a verdadeira essência de uma arte politizada e, conseqüentemente, atingir a massa.

Em 1942, em pleno exílio em Washington, Mário Pedrosa voltou a escrever sobre o pintor, agora com o ensaio intitulado de “Portinari – de Brodóski aos murais de Washington”. Ao estudar os painéis de Portinari, feitos para a Biblioteca do Congresso Americano, ele percebeu que era preciso compreender a obra não como uma transposição literal do conteúdo, porém como um instrumento apto a se aprofundar no drama social, ligado a uma maior liberdade formal. O que Portinari, por sua vez, já estava desenvolvendo, ao realizar as deformações plásticas de suas imagens, mediante a cadência dos volumes e linhas, as combinações de cores, ao movimento e a fusão de planos. “[...] a finalidade daquelas formas não seria mais de mera composição, mas interpretativa: intensificando posições, multiplicando sinais geométricos [...] a conversão do plástico ao abstrato dentro da matéria pictórica” (ARANTES, 1991, p.27). Para além do valor analítico, concordamos com Arantes que este artigo pode ser encarado, ainda, como um retrato específico do caminho intelectual percorrido por Pedrosa: a princípio, absorto com as imposições da matéria social, endossada pelo interesse no muralismo e, finalmente, chegando à valorização da abstração.

Quanto ao Abstracionismo, em 1945, o crítico teve uma experiência reveladora, fundamental para convertê-lo à Arte Abstrata, quando visitou uma grande retrospectiva de Alexander Calder (1898-1976), no Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova York. A partir deste evento, o pensador brasileiro tornou-se não só amigo do artista estadunidense, mas também manteve, com este, discussões notáveis que contribuíram para aprofundar suas inquietações estéticas, aliadas à autonomia da arte e ao mundo

científico da técnica. Pedrosa observou na poética de Calder uma oportunidade de reeducação da sensibilidade humana e de transformação da realidade, de modo desinteressado e longe de qualquer finalidade propagandística:

A arte livre de Calder era totalmente ignorada dos meios oficiais. O próprio *establishment* a olhava com reservas porque ainda não ganhara os galardões da fama nos meios internacionais nem prêmios nos mercados de Arte [...] Como só agora se verifica, Calder mostrava-se como precursor de certa arte desmitificada de nossos dias, com seus estábiles e móveis, seu circo de brinquedo, seu humor, seu prosaísmo, seu plebeísmo de materiais sujeitos a desgastes imediatos, (arame, paus, cacos de vidro etc.) e conseqüentemente a serem substituídos sem perda da sacrossanta unicidade (PEDROSA, 1986, p.282-283).

Os objetos plásticos de Alexander Calder eram tidos, por Mário Pedrosa, como portadores de uma essência universal e, por conta disso, estariam livres de qualquer limitação circunstancial ou unilateral. A produção do americano, também, estaria próxima do seu ideal de arte do futuro, a qual deveria ter forte vinculação com a prática cotidiana. Em Calder, o elemento funcional da indústria moderna, presente na materialidade de seus trabalhos, mostrava-se transformado pela fantasia e pela imaginação. Características estas tomadas por Pedrosa, como uma das principais razões de fazer daquele um artista completo, unindo em uma só personalidade elementos de Piet Mondrian (1872-1944) e Joan Miró³²(1893-1983).

Na perspectiva de associar a invenção artística à imaginação, desvinculada de convenções e sensível a todas as experiências, Mário Pedrosa teria aprendido, com a “arte virgem” das crianças, dos loucos e dos povos originários, a ver “nos movimentos artísticos mais avançados do século uma promessa análoga de fusão entre o que o modernismo havia separado, dimensão estética e esfera ética [...] experimento artístico e vínculo social renovado” (ARANTES, 1991, p. 36). O aprimoramento dessas questões ocorreu a partir de situações pontuais, a exemplo de seu convívio com os pacientes do

³² Em certo sentido, observamos, neste posicionamento, um indício de que, mesmo estando interessado em atribuir à abstração um papel de destaque na arte brasileira, o teórico não havia desapegado, totalmente, dos preceitos surrealistas dos quais sempre será um simpatizante, segundo a nossa hipótese, sobre a questão da expressão em seu trabalho crítico, a ser explicada mais à frente.

Ateliê do Engenho de Dentro, pertencente ao Hospital Psiquiátrico Dom Pedro II, no Rio de Janeiro. Uma iniciativa coordenada pela médica Nise da Silveira (1905-1999), em parceria com o artista visual Almir Mavignier (1925-2018).

Acompanhar este projeto artístico-terapêutico foi valoroso para Pedrosa porque lhe garantiu detectar ali fatores potenciais favoráveis à sua tese sobre a criação artística. Fundamentado na Psicologia da *Gestalt*, ele pôde discorrer a respeito da universalidade da organização da “boa forma”, resultante, dentre outros aspectos, da intuição inerente a cada indivíduo. Fazendo-se expressar em obras objetivamente construídas, em vez de representações miméticas do mundo. Aliás, em 1947, em virtude da primeira exposição dos trabalhos dos internos, o crítico proferiu a conferência denominada de “Arte, necessidade vital”, com a finalidade de ressaltar que as criações mais intuitivas não ficam devendo em nada, quando diante das ditas “obras intelectualizadas”, muito pelo contrário, a interferência da consciência poderia comprometer e mesmo subordinar as emoções à produção artística:

A dificuldade para compreender-se o problema que hoje, aqui, nos reúne, é a da conceituação da arte que má tradição de séculos implantou nos espíritos. A realidade é que o mundo de agora não sabe o que é arte. Não consegue o público discernir o fundamental do fenômeno artístico. A arte plástica é para ele a imitação da natureza; a representação da realidade através de certos cânones codificados desde a Renascença. Todas as obras ditas de arte são imediatamente sujeitas a esse critério, e o público quer ver nelas essa confirmação, essa identificação com a realidade externa. Daí sua incompreensão da chamada arte moderna. E sua incompreensão ainda maior em face de uma experiência como a da exposição do Centro Psiquiátrico Nacional. Diante desses quadros e desenhos já não é o público vulgar que “estranha”. A perplexidade se apodera até da vanguarda, do círculo ainda infelizmente tão estreito dos apreciadores e conhecedores das artes plásticas nos nossos meios cultos [...] os artistas acabam transformando-se numa confraria fechada a serviço da aristocracia. E, como toda confraria, ela se organiza na base de interesses criados e regulamentos fixos que segregam seus membros do resto dos mortais, mantidos cuidadosamente afastados dos segredos da corporação³³(PEDROSA, 1949).

³³ Trecho da conferência “Arte, necessidade vital” publicada, originalmente, no jornal Correio da Manhã, entre 13 e 21 de abril de 1947.

O Ateliê do Engenho de Dentro é uma parte relevante da história da arte do Brasil. Esta experiência propiciou uma complexa rede de relações sem a qual não seria possível o debate a respeito da formação tradicional dos artistas visuais, das tensões entre o figurativismo e o abstracionismo, entre a arte e a razão, entre a normalidade e a anormalidade. Sem dúvidas, como uma das reverberações manifestadas, é conveniente citar a formação do primeiro núcleo abstrato-concreto do Rio de Janeiro, composto por artistas, como Ivan Serpa (1923-1973), Abraham Palatnik (1928-2020) e Almir Mavignier (1925-2018). O que estimulou a criação do Grupo Frente e, posteriormente, influenciou o aparecimento do Neoconcretismo brasileiro (Figura 7).

Figura 7 - Grupo Frente, em 1956. A partir da esquerda: Oliveira Bastos, Hélio Oiticica (encoberto), Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Bezerra, Mário Pedrosa, Lygia Clark, Vera Pedrosa, Ivan Serpa (atrás), Lea e Abraham Palatnik.



Fonte: Acervo Ferreira Gullar. Disponível em: <http://www.pitoresco.com/espelho/2005_01/neoconcreto/palatnik.htm>. Acesso em: 12 mar. 2023.

Ao longo dos anos, de 1940 e 1950, a obra de Mário Pedrosa ficou marcada pela presença de um olhar direcionado para a independência artística. O combate frenético ao Realismo Socialista despertou-lhe profunda intolerância a qualquer tipo de arte com intuito figurativista. O seu assentimento à Arte Abstrata floresceu, sobretudo, durante o exílio nos Estados Unidos, porque é justamente lá que ele travou contato direto com as tendências artísticas em voga entre os militantes comunistas, trotskistas e socialistas,

escritores, artistas, poetas e acadêmicos exilados. Todos em luta simbólica, em torno das possíveis dimensões políticas da arte.

Mas se há de reconhecer que foi o primeiro crítico a assumir francamente a defesa da arte internacional mais avançada, a começar pelo artigo sobre Calder, publicado no *Correio da Manhã*, em 1944, e a ter conseguido aglutinar, após seu retorno dos Estados Unidos, onde convivera com muitos artistas e intelectuais lá exilados por força da guerra, o primeiro grupo de artistas abstratos. Tudo isso, com firmeza e independência (ARANTES, 1991, p.43).

Entretanto, apesar de envolvido neste meio, Pedrosa, ao retornar para o Brasil, mobilizou, de maneira distinta dos intelectuais de Nova York, a Arte Abstrata e o radicalismo político no país. Isso mostra sua autonomia enquanto crítico de arte e, também, seu compromisso com as singularidades locais. Tanto é que Pedrosa recusou-se ao isolamento subjetivista, frente ao mundo em barbárie, tão apregoado pelo círculo novaiorquino, cujos membros consideravam a si mesmos como alienados de uma sociedade em verdadeira decadência. Em contrapartida, ele detectou, na crise desencadeada pelo término da II Guerra Mundial, uma oportunidade promissora, para o Brasil e os demais países colonizados, de promover uma reviravolta artística, pois só na periferia do capitalismo seria possível encontrar elementos capazes de incitar a criação de uma nova sensibilidade e “novas formas de reaproximação, mesmo que efêmera, entre arte e vida” (VASCONCELOS, 2019, p. 218).

Por intermédio do Abstracionismo, Mário Pedrosa compreendeu uma outra dimensão política da Arte Moderna onde, finalmente, haveria de se ter a integração do espírito com a matéria, da realidade com a poesia, da forma com a expressão, tornando-se, para si, um caminho auspicioso ao diálogo entre fidelidade ideológica e liberdade crítica. A aposta na Arte Abstrata ou Concreta estava relacionada à consciência do poder regenerador evidenciado neste tipo de produção, dado que há, nela, certas premissas indispensáveis à formulação do novo homem e da nova humanidade:

Com efeito esta arte não visa enfeitar a vida, mas antes harmonizá-la, arrancá-la de seu desespero e de suas contradições trágicas. Ela visa interpretá-la em função do mundo natural, antinatural ou hipernatural criado pela ciência e pela técnica e que a enquadra. Seu empenho consiste exatamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência e da sensibilidade [...] (ARANTES, 1991, p.71-72).

O interesse de Mário Pedrosa pela abstração perpassa, ainda, sua produção crítica acerca da arquitetura brasileira, particularmente, a construção de Brasília³⁴. O crítico atribuiu à arte uma função de síntese que só a nova arquitetura poderia, de fato, concretizar no Brasil. Entusiasmado com as implicações políticas e sociais que este evento poderia causar em todo o país, Pedrosa organizou, em 1959, o “Congresso Internacional Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte” (AICA), nas cidades de Brasília (antes de sua inauguração), São Paulo e Rio de Janeiro. O objetivo era discutir “A cidade nova: síntese das artes³⁵”, por intermédio de oito sessões temáticas, criadas e identificadas a partir de enfoques correspondentes aos variados perfis de profissionais que por lá compareceram. Das personalidades, de destaque internacional, que estiveram no Brasil: Giulio Carlo Argan (1909-1992), Meyer Schapiro (1904-1996), Romero Brest (1905-1989) e Tomás Maldonado (1922-2018); e entre os representantes nacionais estavam: Oscar Niemeyer (1907-2012), Mário Barata (1915-1983), Fayga Ostrower (1920-2001), Sérgio Millet (1898-1966), entre outros.

Nada tenho a vos dizer neste momento, o congresso está aberto e vamos trabalhar. O Sr. Presidente da República tem de voltar para a Capital atual, e é com grande satisfação que vejo que pudemos reunir aqui personalidades das mais eminentes da crítica de arte, do urbanismo e da arquitetura, que vieram ver esta cidade em formação e discutir os problemas não só da cidade nova mas também do enquadramento desta cidade no nosso país também em crescimento acelerado, e um problema ainda mais sério que é o de situar esta cidade, como símbolo de nossa época, na civilização mundial. Estou aqui para vos ouvir; nós vos chamamos para criticar, para colaborar, e não para a apologia³⁶ (PEDROSA, 1959 *apud* LOPES, 2019, p. 171).

³⁴ Entre 1957 e 1960, Pedrosa escreveu uma média de dezesseis textos sobre o processo de construção de Brasília, publicados em diversos jornais brasileiros. Porém, só, mais de vinte anos depois, é que foram convertidos no livro “Mario Pedrosa – dos murais de Portinari aos espaços de Brasília”; lançado pela primeira vez em 1981.

³⁵ A questão da síntese estava relacionada ao fato de que a nova cidade seria um local de confluência das atividades sociais, culturais e científicas daquela época, projetada para o futuro, ao mesmo tempo que aspirava à integração comunitária.

³⁶ Fragmento da palestra de Mário Pedrosa na sessão de abertura do Congresso da AICA, realizado em Brasília, em 17 de setembro de 1959. Disponível em: <<http://conferencias.unb.br/index.php/coloquio/3coloquiota/paper/download/15499/2365>>. Acesso em: 5 dez. 2020.

Os sentimentos de Pedrosa, relativos à nova Capital Federal, foram bem ambíguos: a princípio, foi contra, depois simpatizante e, no final, decepcionado. Na verdade, o crítico percebeu que o projeto de edificação de Brasília reproduzia velhos paradigmas introduzidos aqui, no decorrer do nosso próprio processo de colonização. Com o propósito de justificar seu ponto de vista, ele recorreu ao conceito “civilização-oásis”, de Wilhelm Worringer (1881-1965), atribuído àquelas culturas onde o conhecimento sobre a sua “história natural” não tem nenhum valor, em razão de serem elas estruturas artificiais (já prontas), apenas deslocadas de um lugar a outro, sem devida consideração com a sua essência primeira. Inserida nesta categoria, Brasília não desfez a lógica colonial vivida por nós, ela apenas endossou a ideia de apossamento, importada ao padrão cabralino, não trazendo nada de novo e nem de substancial. Um lugar, pois, sem um passado próprio e apenas sedente de futuro.

No conjunto da obra de Mário Pedrosa, ao examinarmos os pontos relevantes para a nossa reflexão acerca do Museu das Origens, não podemos deixar de fora um texto seminal de sua carreira, o “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”³⁷, publicado em 1975, no “Jornal Versus”. Neste artigo, o teórico deixou claro que os países da periferia, situados na faixa do subdesenvolvimento, como é o caso do Brasil, não deveriam trilhar o mesmo caminho percorrido pelos colonizadores. Segundo Pedrosa, as nações de primeiro mundo estavam presas em um beco sem saída, esgotadas pelo sistema que criaram; enquanto as do terceiro mundo ainda tinham potencialidades a serem descobertas. Efetivamente, cabia-nos direcionar, urgentemente, a atenção para nossa realidade, porque só através de seu acesso poderemos estar aptos a compreender o que fomos, o que somos e o que queremos ser.

Os países pobres e subdesenvolvidos já não podem alcançar o avanço dos ricos. Esta disparidade verifica-se também no campo da arte. Aqui, igualmente, a quantidade se transforma em qualidade. Na fase histórica em que estamos vivendo, o Terceiro Mundo, para não marginalizar-se de todo, para não derrapar na estrada do contemporâneo, tem que construir seu próprio caminho de desenvolvimento, e forçosamente diferente do que tomou e toma o mundo dos ricos do hemisfério (PEDROSA, 2006, p.468-469).

³⁷ O “Discurso aos tupiniquins ou Nambás” será melhor analisado quando estivermos discutindo a estruturação dos núcleos institucionais pensados para o projeto do *Museu das Origens*.

A crítica orgânica e experimental de Pedrosa mobilizou toda uma geração de artistas e redirecionou o pensamento sobre a política e a arte no Brasil. Tanto em seus textos, quanto em suas atuações como gestor (dirigiu o Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 1961 até 1963; foi secretário do Conselho Federal de Cultura, criado pelo governo Jânio Quadros, de 1961 a 1962); como membro das comissões organizadoras das Bienais Internacionais de São Paulo, de 1953 e 1955, e diretor-geral da Bienal de 1961; assim como nas demais atividades envolvidas; sobressaíram a erudição, o rigor interpretativo, a busca das grandes sínteses, a sutileza de sua percepção formal e o cuidado em desenvolver uma produção teórica compromissada com o contexto nacional. Além disso, mesmo nos últimos anos de vida, quando se mostrou descontente com os rumos tomados pela Arte Moderna, o crítico reinventou-se, apostando no regresso às origens do povo brasileiro. Ele declarou ser essencial conhecermos o Brasil, para que, deste modo, possamos, dentre outros aspectos, construir um novo caminho para a arte brasileira. O pensamento de Pedrosa, portanto, está longe de ser anacrônico aos dias atuais e os motivos para isso são muitos, como veremos no decorrer desta pesquisa.

CAPÍTULO 2 – UM CRÍTICO MODERNO E O DESEJO DE CRIAÇÃO DE UMA ARTE BRASILEIRA

*A Máquina era que matava os homens
porém os homens é que mandavam na Máquina...*

(Mário de Andrade, 2016, p.69).

*My first name is...
My middle name is...
My last name is...
and my full name is: **NÓS, OS BRABOS.***

(Waly Salomão, 2016, p.84).

Inacreditável, sublime! Encantadoramente assustador, o mundo mudava até mesmo ali no meio do nada...O horizonte era entrecortado por algo a “ganhar corpo” ao avançar de seus passos desengonçados pela estrada carroçal. Olhares banhados pela poeira e pela candência solar confundiam os sentidos e os pensamentos. Mulheres, homens, velhos, jovens e crianças vinham de todas as direções e estavam por toda parte ao aguardo da grande novidade... Enquanto as pessoas se amotinavam para ver melhor o espetáculo prestes a acontecer, em cima dos telhados, sentadas nas cercas e a rolar morros abaixo; o vento assanhava demoradamente a plantação. Os girassóis resistiam ao carinho pesado da aragem, mantendo-se determinados na jornada de seguir os raios de sol. Seria isso um presságio? Para o bem ou para o mal? A alegria esquizofrênica explodia no pequeno povoado entre risadas, suspiros e admirações. Mas a certeza era uma só: nada mais haveria de ser como antes. Afinal, ele havia chegado! Sim! Forte, imponente, metálico e bufante como um dragão: eis, o trator! Eis, a modernidade!

O parágrafo acima descreve uma cena bastante emblemática do filme “Terra” (Figura 8), do cineasta europeu Aleksandr Dovzhenko (1894-1956). A narrativa, para além do teor propagandista soviético, aborda a vinda dos novos tempos em uma humilde aldeia na Ucrânia. Através do trator, ou melhor dizendo, da metáfora, por trás da máquina está embutido todo o processo de modernização que o mundo vivia, ao longo do século XIX. A Europa imergia em uma intensa atmosfera revolucionária, em torno da qual se organizaram as reflexões filosóficas, políticas, literárias e, claro, não menos importante, a produção artística.

Figura 8 - Cena do filme “Terra” (1930), dirigido pelo ucraniano Aleksandr Dovzhenko.



Fonte: Disponível em: <<https://mubi.com/pt/films/earth>>. Acesso em: 13 mar. 2023.

A luta pela liberdade tornou-se uma meta revolucionária deste período. As ideias anárquicas e socialistas moviam a pressão das reivindicações populares, à propósito, cada vez mais enfáticas e agregadoras de novos simpatizantes. Conforme sublinha o teórico francês Jules Michelet (1798-1874), nas vésperas da famosa Revolução de 1848, se “a geração anterior foi a de oradores, a atual, será constituída por homens de ação”. Consequentemente, a arte, de um modo geral, “não mais será diversão de algum indivíduo, ou de preguiçosos, mas a voz do povo ao povo” (DE MICHELI, 2004, p. 7). A crise gerada, depois de 1848, dava o tom da época vigente: “a necessidade de ser moderno, de aprender a verdade de uma vida transformada pela era técnica, a necessidade de encontrar uma expressão adequada aos tempos da revolução industrial” (DE MICHELI, 2004, p.212). Nesse sentido, o artista, como um ser sensível e pertencente ao seu próprio tempo, não poderia se fechar diante da realidade histórica, com suas questões e desafios, ao contrário, tomou-a como matéria poética para sua obra. Traço este, fundamental nas correntes estéticas amadurecidas, entre o final do século XIX e as desenvolvidas ao longo do século XX.

2.1 O modernismo internacional e o interesse de uma arte moderna brasileira

Antes de discutirmos sobre a complexidade da Arte Moderna no Brasil, faz-se necessário realizarmos a uma breve distinção entre os termos Modernidade e Modernismo, de modo a termos uma melhor compreensão de suas estruturações dentro do contexto aqui estudado. Temos consciência de que tal tarefa está longe de simplicidades, por envolver uma série de leituras produzidas por vários autores, em diferentes momentos. Contudo, por uma questão mais didática e voltada para o recorte dado a esta pesquisa, tomaremos como base a explicação dada por Mark Antliff (2007), onde a Modernidade se refere a um conjunto específico de transformações socioeconômicas geradas pelo desenvolvimento capitalista, impulsionada, sobretudo, pela Revolução Industrial, dos séculos XVIII e XIX; enquanto o Modernismo foi um movimento artístico e cultural que surgiu no começo do século XX, cujo objetivo era romper com o “tradicionalismo” vigente da época, experimentando novas técnicas e criações artísticas.

De um modo geral, a arte sempre apontou na iminência do acontecer, por nos indicar caminhos para o futuro, feito fissuras a provocar deslizos de sentidos e a desafiar o nosso entendimento das coisas. Ao mesmo tempo em que ressignifica o passado, ela reflete o presente e, por isso, não podemos desvinculá-la da esfera política. Na América Latina, a arte se assume como um lugar de problematização sobre sua própria autonomia e direito de existir no mundo, buscando contradizer a premissa de que nada de importante pode vir do “Sul”. Desde a época da colonização europeia, como muito bem nos disse Frederico Morais (1997), para o olhar estrangeiro, uma das principais marcas da nossa marginalização é exatamente a nossa ausência na história da arte universal. Muitos europeus acreditam (até os dias atuais) que “nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados a ser eternamente uma ‘cultura de repetição’, reproductora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos” (MORAIS, 1997, p.12).

Este axioma vai ganhando fôlego, ao longo dos anos, e não é por acaso o discurso proferido pelo editor Dale McConathy (1938-1989), durante o 17º Congresso Extraordinário da Associação de Críticos de Arte, ocorrido em Caracas, em 1978, no qual não titubeou, ao afirmar que “a América Latina tem artistas, mas não tem arte”

(MCCONATHY, 1978 *apud* MORAIS, 1997, p.12). Esta tem sido a postura das nações “desenvolvidas”, a nos encabrestar no grande limbo da impossibilidade ou, ainda, na categoria dos simples produtores de matéria-prima bruta (os nossos artistas) que, uma vez estando na Europa, seria finalmente lapidada e, em seguida, se tornaria apta a se apresentar ao público como arte.

Mas pode-se inferir ainda da afirmação de McConnathy que, à semelhança do que ocorre no plano econômico, seríamos, os latino-americanos, apenas exportadores de matérias-primas, isto é, de artistas, e importadores de produtos acabados, isto é, de estéticas. Ou falando em termos filosóficos, exportamos o não-ser (a matéria bruta, informe) e importamos um ser que não é nosso. Importamos, por exemplo, a Minimal Art, quando temos, entre nós, um pioneiro desse movimento, Mathias Goeritz, no México, e figuras seminais como o brasileiro Amílcar de Castro. A questão, como se vê, não é ontológica, mas política e econômica, de poder, enfim (MORAIS, 1997, p.13).

Contudo, em dissonância com a imagem preconceituosa dos defensores de tais ideias, a maneira como a América Latina vivencia sua produção artística é muito mais profunda do que pensam, e o desenvolvimento da Arte Moderna na região é um exemplo disso. Estamos em acordo com Canclini (2019), quando ele diz que em nenhuma sociedade latino-americana o Modernismo foi somente uma adesão mimética de modelos importados e, tampouco se limitou à busca de alternativas meramente formais. As vanguardas modernistas tiveram por aqui um enraizamento social, além de estabelecer um diálogo com as contradições internas de cada país, expressando suas heterogeneidades culturais. Para analisarmos a Arte Moderna no território latino, é preciso saber, como alertou Traba (1994), que estamos tratando de um continente composto por mais de 20 nações com tradições, culturas e línguas distintas, o que torna impossível acoplar essa totalidade dentro de um mesmo pacote referencial, e qualquer que seja o reagrupamento que se queira dar, tanto para estudos parciais, como para uma visão global, o crítico deve se atentar para os contextos políticos e econômicos, através dos quais o curso da arte de um lugar pode mudar completamente.

A teórica argentina destacou que a maneira como os artistas latino-americanos foram persuadidos pelas vanguardas europeias é bastante distinta entre si: “nos países andinos, sustentados por suas tradições indígenas, assim como os caribenhos, motivados pela negritude, foram menos receptivos às novas propostas saídas da Europa,

do que os países abertos à imigração massiva” (o caso do Brasil), “cujas elites se afirmaram, orgulhosamente, no conceito de ‘ser europeus e universais’”³⁸ (1994, p.53, tradução nossa). Outra situação citada por ela consiste nos diferentes tipos de preocupações que rondaram dois importantes acontecimentos artísticos na região, relacionados ao Muralismo Mexicano, com foco nas pressões dos setores menos favorecidos do México, produzindo uma arte realista de cunho sociopolítico; e à Semana de Arte Moderna de 1922, com a atenção voltada para as reflexões estéticas, incentivando a discussão intelectual.

Não é possível explicar a aparição da Arte Moderna na América Latina como uma simples derivação das produções desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos, ou mesmo, como um deslocamento de novas formas de visão, por sua vez, geradoras de técnicas inovadoras, que correspondiam às transformações profundas, operadas nas sociedades que fizeram a Revolução Industrial. Segundo Traba, se aceitarmos situar tal aparição a meados da década de 1920, entre 1874 (ano da primeira exposição dos impressionistas, em Paris) e 1925, haveria um lapso de meio século, antes de se aceitar a mudança radical na produção da imagem, que passou da realidade representada à representação válida por si mesma:

O importante para nós é aceitar esse meio século de espera, que explica a tardia aparição da arte moderna latino-americana, como seu tempo de preparação e seu verdadeiro antecedente. Porque o antecedente da arte moderna latino-americana não é o impressionismo e naturalismo franceses, tão pouco os outros “ismos” europeus que se deram entre 1905 e 1930, mas sim a produção, ao final do século XIX, de uma arte de gênero para atender a demanda de uma sociedade burguesa provincial e sem relação alguma com as convulsões da explosão industrial nem com o crescimento e a superlotação das cidades europeias e estadunidenses³⁹ (TRABA, 1994, p.3, tradução nossa).

³⁸ “cuyas élites se afirmaron, orgullosamente, en el concepto de ‘ser europeos y universales’” (TRABA, 1994, p.53).

³⁹ “Lo importante para nosotros es aceptar ese medio siglo de espera, que explica la tardía aparición del arte moderno latinoamericano, como su tiempo de preparación y su verdadero antecedente. Porque el antecedente del arte moderno latinoamericano no es el impresionismo y naturalismo franceses, tampoco los otros “ismos” europeos que se dieron entre 1905 y 1930, sino la producción, a finales del siglo XIX, de un arte de “género” para atender la demanda de una sociedad burguesa provincial y sin relación alguna con las convulsiones de la explosión industrial ni con el crecimiento y hacinamiento de las ciudades europeas y estadounidenses” (TRABA, 1994, p.3).

Não só os antecedentes, responsáveis pela aparição da Arte Moderna na América Latina, distanciam-se daqueles inerentes à realidade europeia, como ainda não podemos esquecer de ressaltar que a Arte Moderna tornou-se uma espécie de instrumento de luta para muitos países latino-americanos, na criação de nações opostas aos interesses das forças dominantes locais e externas, despertando, inclusive em nós, o desejo de formulação de uma identidade nacional. Para entendermos, portanto, a labiríntica modernidade latina, seria necessário repensar “os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores” (CANCLINI, 2019, p.83).

No Brasil, a ânsia de transpassar a visão reducionista dos países hegemônicos foi robustecida com a introdução da Arte Moderna. “O Modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte” (SIMIONI, 2014, p. 234). Em nosso caso, mais que promover a ressignificação de técnicas pictoriais, a busca pela superfície plana, a preocupação com o formato do suporte e a qualidade dos pigmentos, ele se configurou no início da emancipação da produção local, frente aos centros detentores do poder. Era a oportunidade de olharmos a sério nossas idiossincrasias culturais e de sermos protagonistas da nossa própria história.

Se a inquietude em desenvolver uma arte voltada para a nossa realidade, com características específicas, desabrochou ainda nos trabalhos dos artistas⁴⁰ vinculados à antiga Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, “comprometidos com a legitimação do Estado brasileiro recentemente liberto de Portugal (1922)” (CHIARELLI, 1995, p. 16), apenas com os modernistas a questão adquiriu outra proporção, que não enaltecer o poder imperial, a religião Católica e o exército (temáticas relacionadas com a arte conservadora europeia) e, tampouco dar conta da imagética de uma mitologia brasileira, retirada da literatura e da poesia romântica. A intenção em voga não era atender

⁴⁰ Conforme Amaral (2006), Almeida Júnior (1850-1899) foi um dos primeiros artistas a sentir “a influência da terra”. O pintor paulista buscava trazer para suas telas a tradição popular nacional com foco na temática caipira e na empatia com sua cidade natal, Piracicaba. A preocupação do artista com o espírito local se tornaria uma das características principais do Modernismo brasileiro que se manifestaria com mais de duas décadas depois.

ao projeto ideológico do Estado, nem mostrar um Brasil idealizado e descompromissado com a sua história. O sentimento de construir uma arte nacional, por parte dos artistas modernistas, vinha, então, do desejo de romper com o relacionamento servil acadêmico, preso a um modelo internacionalista superado. Algo que Oswald de Andrade, em 1915, no artigo intitulado “Em prol de uma pintura nacional”, publicado no periódico “O Pirralho”, já discutia:

Oswald assume antes mesmo da exposição de Anita, de 1917, seu lugar de incentivador da renovação das artes no Brasil. Conclamava assim os jovens artistas a uma conscientização do nacional “depois dos anos de aprendizagem técnica”, “e incorporados ao nosso meio, à nossa vida”, a que tirem “dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, dos bastidores que os circundam, a arte nossa que afirme, ao lado do nosso intenso trabalho material de construção de cidades, e desbravamento de terras, uma manifestação superior de nacionalidade” (AMARAL, 1979, p.35).

A vontade de renovação artística semeada em Oswald, e em muitos jovens intelectuais daquela época, também se deve à atmosfera de progresso vivenciada por São Paulo, com o industrialismo crescente e a urbanização da cidade. Diante deste cenário, era justo o entusiasmo em erguer uma produção voltada para uma consciência criadora nacional. Paradoxalmente, esta geração de artistas foi buscar na Europa, sobretudo em Paris, o conhecimento e as influências necessárias para a formulação de uma nova linguagem para a arte brasileira. O interessante é que não se tinha o hábito de viajar pela América Latina, era no território europeu que os artistas latinos⁴¹ tomavam consciência de si e de suas produções. Só a partir dos anos 1960, até meados dos 1970, devido ao exílio de personalidades dos campos político e cultural, é que o Brasil adotou uma nova postura diante de seus vizinhos, possuindo um olhar mais interessado pelo continente. De acordo com Melendi (2022), é justamente nesse período que a produção brasileira se

⁴¹ O ateliê de Tarsila do Amaral, na rua *Hégésippe Moreau*, em Paris, era o ponto de encontro da vanguarda latino-americana. O espaço foi visitado por diversos artistas, como o chileno Manuel Ortiz de Zárate (1887-1946) e os mexicanos Diego Rivera (1886-1957), Gerardo Murillo (1875-1964) e Roberto Montenegro (1887-1968). “Supõe-se que foi durante esses encontros que Tarsila e Oswald de Andrade conheceram o indigenismo que impulsava a criação literária e pictórica de muitos artistas latino-americanos à época” (MELENDI, 2022).

identificará mais profundamente com o restante da América Latina. Não é por acaso que iremos nos deparar com os trabalhos “A Nova Geografia / Homenagem a Torres García” (1971), de Rubens Gerchman (1942-2008), e *Soy loco por ti* [Sou louco por ti] (1969), de Antonio Manuel, cujas abordagens centram-se na questão identitária latino-americana.

Sabemos que, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a arte ocidental sofreu transformações significativas, a curto prazo de tempo e de espaço. O rápido declínio e ascensão das vanguardas artísticas respondiam às diferentes motivações políticas, econômicas e sociais. O fato é que em todas elas se repetiam, sempre, o mesmo desejo por inovação e a urgência de romper com o passado, juntamente com as normas vigentes. Era como se cada uma delas, Expressionismo, Cubismo, Construtivismo, Surrealismo, Dadaísmo, Suprematismo, Neoplasticismo, Futurismo etc., contivessem, em si, uma espécie de solução instantânea para os males da alma do homem moderno:

Embora modernidade e vanguarda não sejam sinônimos, a vanguarda, no entanto, não pode ser pensada fora do quadro de uma sociedade moderna política e economicamente. A vanguarda é uma função possível da modernidade do século XX e seu traço definidor deve ser buscado na consciência que o artista tem do próprio papel histórico. Descontente com a “instituição arte”, formalizada pela sociedade burguesa desde fins do século XVIII, o artista de vanguarda não contesta tanto as linguagens anteriores, mas, antes de tudo, a estrutura na qual a arte é produzida, distribuída e fruída [...] Ao contestar a “instituição arte”, a vanguarda torna-se autocrítica. Autocrítica não no sentido tautológico de Greenberg, mas como visão crítica da estrutura social na qual a arte se insere (FABRIS, 2010, p.18-19).

Simioni (2014, p. 234) adverte que as obras elaboradas pelos modernistas brasileiros não podem ser compreendidas como plenamente libertas, em relação ao que se produzia no exterior. “Elas se inserem em um movimento de internalização das vanguardas europeias”. São, pois, frutos da “ação de artistas que assimilaram e recriaram temas, linguagens, formas, práticas artísticas cujas matrizes se encontravam originalmente” fora do país. Entretanto, o modo como essas mudanças repercutiram e foram incorporadas no Brasil não se deu de forma igual à Europa. A Arte Moderna brasileira não pode ser simplesmente enquadrada no mesmo conjunto de tensões, quebras e mudanças ocorrido no exterior.

É preciso considerar as nossas particularidades, os modos de constituição de todo um pensamento e uma visualidade moderna e nacional florescidos no período compreendido entre 1900 e 1950. Em uma investigação mais profunda, percebemos que boa parte das obras criadas pelos artistas modernistas brasileiros se diferencia, exatamente, por ainda estarem amarradas ao figurativismo, mostrando-se, no geral, resistentes a linha de pesquisa poética puramente formal. Além disso, na teoria, elas nem poderiam ser enquadradas na categoria moderna, pelo motivo de representarem, até aquele momento, um espaço para debates geracionais:

[...] Aqui, de modo geral, os artistas modernistas apresentaram obras formalmente pouco ousadas, posto que optaram pela permanência do referente, advinda da obrigatoriedade da representação, o que em termos plásticos evidencia-se na tardia entrada das linguagens abstratas em nosso país [...] Todavia, do ponto de vista das práticas sociais adotadas, podem ser consideradas vanguardistas, já que realizaram um evento como a Semana de Arte Moderna de 22, seguido pela publicação de manifestos e revistas culturais, exibindo assim uma postura comum à das vanguardas europeias em suas reivindicações de afirmação no campo da arte moderna (SIMIONI, 2014, p.235-236).

Em “Panorama da Pintura Moderna” (1952), Mário Pedrosa, destacou que, a partir do Romantismo, a evolução artística se deu na contramão do Naturalismo, cujo apogeu fez-se presente no século IV, na Grécia e depois na Era Renascentista. Já o surgimento da Arte Moderna consistiu em uma reação ao ideal naturalista tradicional e à exaltação da autonomia do fenômeno artístico, até, então, forçado a assistir as imposições de interesses extrínsecos. “Ela (a Arte Moderna) recusa-se a continuar a ser a serva da religião, do Estado, das Igrejas, do Rei, dos príncipes, dos nobres e finalmente dos ricos” (PEDROSA, 1964, p.131). O crítico observou que a libertação da pintura da escravidão mimética da natureza, para tornar independente os meios do artista, foi ocasionada pela “transformação do mundo visível em cores”, e Paul Cézanne (1839-1906) é quem tomou a tarefa de destruir os dois últimos suspiros naturalistas: “a ilusão do espaço sensorial e a correção das proporções anatômicas e da perspectiva que escaparam à avalanche impressionista” (PEDROSA, 1952, p.11). Mas, na verdade, o golpe final veio mesmo com Paul Gauguin (1848-1903), através de sua busca incessante pela representação da imagem rigorosamente limitada ao plano.

A Arte Moderna teve um alcance estético mundial e isso se deve, também, à utilização de uma metodologia muito conhecida no século XX: as viagens, como um instrumento de aproximação, difusão e implantação de ideias. Para os modernistas, a chance de projetarem seus ideários nos países mais distantes era a confirmação de seu valor internacional. “Nesse campo concorrencial de fronteiras alargadas, entende-se que era preciso conquistar alunos e mercados estrangeiros” (SIMIONI, 2014, p. 248).

Podemos ver tais expedições como uma espécie de aprimoramento do movimento de dominação, iniciado pelos primeiros exploradores europeus mundo afora, assim como se assemelham, bastante, às atuais viagens missionárias evangélicas pela Região Amazônica brasileira, mais especificamente em território indígena, com a “preocupação” de propagar nestas comunidades a chamada “boa nova”, a “grande verdade absoluta” ou, ainda, a “salvação”, via o aceite de Jesus. Portanto, por intermédio desta prática, não só o Brasil, mas também vários países da América Latina receberam, em diferentes momentos, as visitas de artistas e intelectuais da Europa, que chegavam, nos lados de cá, ávidos por conquistar novos seguidores. Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) (Figura 9), criador do Futurismo, foi um deles, com suas *tournées* na *Sudamerica*.

A primeira vez, em 1926, acompanhado da esposa, a artista Benedetta Cappa (1897- 1977), quando passou pelo Brasil, pela Argentina e pelo Uruguai; e a segunda, em 1936, sozinho, onde se dirigiu apenas à capital argentina, Buenos Aires, para participar do XIV Congresso Internacional do Clube dos Poetas, Ensaístas e Novelistas, o *PEN Club*⁴². Além do italiano, o francês André Breton veio ao México, em 1938, abrindo caminho para outros artistas surrealistas, dentre os quais alguns emigraram para lá,

⁴² O *PEN Club* é uma associação mundial de escritores, atuante até os dias atuais, cujo propósito é promover a literatura e defender a liberdade de expressão por todo o mundo. Entre 5 e 16 de setembro de 1936 foi realizado o seu XIV Congresso Internacional, reunindo 86 delegados oficiais e alguns convidados, dos quais estava Marinetti. O poeta, defensor ferrenho do fascismo, abandonou o evento por divergências ideológicas, quando o escritor alemão Emil Ludwig (1881-1948) alertou os presentes a respeito dos abusos nazistas ao campo cultural e disse para todos se prepararem para o pior. O episódio foi suficiente para motivar o afastamento do futurista que, dentre outros aspectos, desrespeitou a dinâmica daquela sessão ao se dirigir em italiano, “língua não incluída entre as quatro oficiais do evento (inglês, francês, alemão e espanhol), solicitando que o fascismo não fosse comparado ao nazismo, visto que, segundo o escritor, ao contrário da realidade alemã, não havia perseguição nem censura na Itália” (GAIOTTO, 2018, p.253). Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/aedos/article/viewFile/80940/52143>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

durante a Segunda Guerra Mundial, a exemplo da espanhola Remedios Varo (1908-1963) e da inglesa Leonora Carrington (1917- 2011).

E a partir de 1950, especialmente no âmbito nacional, o pensamento concretista e a produção artística do suíço Max Bill (1908-1994) fizeram-se conhecer pelo Brasil, gerando uma série de impactos e repercussões, como a instauração da Arte Concreta entre nós. Contudo, vale ressaltar que, apesar da forte influência europeia, o modo como a Arte Moderna ocorreu no continente latino-americano foi distinto do modelo “original”, uma vez que incorporou as demandas locais de cada cultura por ela envolvida.

Figura 9 - Filippo Tomaso Marinetti (no centro, de bigode), no Rio de Janeiro, em 1926, durante série de conferências na América do Sul.



Fonte: Disponível em: < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35660/marinetti-visita-bairro-popular-do-rio-de-janeiro> >. Acesso em: 13 mar. 2023.

Segundo Mário Pedrosa, a sucessão incansável dos “ismos” da revolução modernista pode ser verificada, sobretudo, como variações entre duas tendências fundamentais do Modernismo: o Expressionismo e o Construtivismo. Esta argumentação é interessante porque coincide, justamente, com as correntes artísticas responsáveis tanto pela introdução quanto pelo desfecho da Arte Moderna no Brasil: primeiramente, com as obras de Anita Malfatti (1889-1964), intensamente ligadas ao Expressionismo alemão, culminando na Semana de 22 e, em um segundo momento, no Abstracionismo, desaguando nos movimentos Concreto e Neoconcreto no país. Talvez, a colocação de

Pedrosa fosse uma forma de valorizar as duas manifestações, com maior destaque local, e reforçar a ideia de que o Brasil não ficou de fora da história mundial da arte, não sendo um mero receptor, e sim partícipe na medida do possível.

Não é de nosso interesse nos debruçar sobre as especificidades de todas as vanguardas artísticas, compreendidas nesse enorme “guarda-chuva”, que é a Arte Moderna. Entretanto, devido às considerações aportadas no parágrafo anterior, precisaremos fazer algumas observações significativas, referentes ao Expressionismo e, mais à frente, ao Abstracionismo. Este último, juntamente com o Surrealismo, foi essencial para formar a base teórica das reflexões de Mário Pedrosa, em seu diálogo constante com a arte e a política, a fim de constituir as singularidades da produção artística brasileira.

2.2 A força expressionista: das misérias da alma às realidades locais

Há uma passagem emblemática da autobiografia do pintor expressionista Emil Nolde (1867 - 1956), onde ele nos explica exatamente a necessidade de se reavaliar o Naturalismo, através do acréscimo da subjetividade de cada um, de se desistoricizar o sentimento, ou ainda de o conteúdo tratado pelo artista ultrapassar a preocupação com a perfeição formal. Tudo isso já despontava para o começo do movimento expressionista⁴³ que se contrapôs ao academicismo artístico, à sistematização alienante do mundo industrial e à representação objetiva imposta pelos impressionistas. Vejamos então as considerações tecidas por Nolde:

A imitação fiel e exata da natureza não cria uma obra de arte. Uma estátua de cera, que se confunde com o modelo natural, nada provoca além de repugnância [...]. Sem nenhuma intenção, conhecimento ou reflexão, eu cedera a um desejo irresistível de representar a espiritualidade, a religião e a interioridade profundas [...] Só o superficial se obtém com facilidade (CHIPP, 1996, p.141-145).

⁴³ O termo Expressionismo foi utilizado pela primeira vez em 1901, pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé (1825-1892), para categorizar seus quadros. Porém, com maior pertinência, a palavra volta a ser referenciada pelo alemão Max Pechstein (1881-1955), durante uma exposição dele. Assim, “diante de uma de suas telas alguém perguntou: “*Este ainda é impressionismo?*” E Pechstein respondeu: “Não, é expressionismo” (DE MICHELI, 2004, p.71).

Configurado como uma arte de oposição (antipositivismo, antiimpressionismo e antinaturalismo), o Expressionismo considerava a realidade como algo a ser olhado de dentro para fora, com ênfase no mundo interior do homem (“a verdade da alma”). Para seus seguidores, a arte também clamava na escuridão interna e se estruturava na força das emoções. Os expressionistas apontavam o quadro como a única realidade física existente para o pintor. A tela desfrutava de leis particulares e ressoava as emoções do artista. A expressão estava acima de qualquer ordem estética, ou técnica e cabia aos criadores transformarem em obra de arte suas experiências, ou melhor dizendo:

O artista expressionista transfigura assim todo o espaço. Ele não olha: vê; não narra: vive; não reproduz: recria; não encontra: busca. A concatenação dos fatos – fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritos e fome – é substituída por sua transfiguração. Os fatos adquirem importância somente no momento em que a mão do artista, estendida através deles, fechando-se agarra aquilo que está por trás deles: o artista vê o humano nas prostitutas e o divino nas fábricas, e reintegra cada fenômeno no conjunto do mundo (DE MICHELI, 2004, p.75).

No Brasil, dentre os principais representantes do Expressionismo, encontrava-se a pintora Anita Malfatti (Figura 10), considerada a responsável por introduzir as vanguardas europeias no país. Após algumas viagens de estudo feitas na Alemanha (1910-1914) e nos Estados Unidos (1914-1916), já em território nacional, Malfatti participou da “Exposição de Pintura Moderna”⁴⁴, em dezembro de 1917, apresentando ao público um conjunto de 53 trabalhos que chocou o meio cultural paulista, por sinal, extremamente conservador e preso aos preceitos naturalistas.

⁴⁴ Segundo o historiador Tadeu Chiarelli, a exposição deve ser entendida como uma “coletiva de Arte Moderna protagonizada por Anita Malfatti, e não uma individual da pintora”. Além de suas obras, foram expostos trabalhos dos artistas estrangeiros, Floyd O’Neale, Sara Friedman e Abraham S. Baylinson (1882-1950). Mais informações disponíveis em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento238102/exposicao-de-pintura-moderna-anita-malfatti> >. Acesso em: 23 jun. 2021.

Figura 10 - A exposição de Anita Malfatti, em 1917, é considerada um marco na história da Arte Moderna no Brasil e o "estopim" que levaria à criação da Semana de Arte Moderna, de 1922.

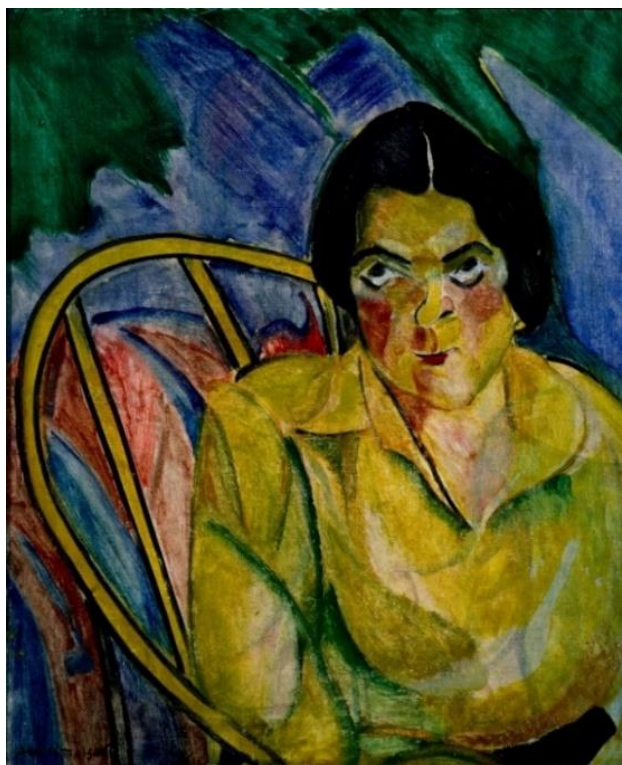


Fonte: Disponível em: < <https://tudo-sobre.estadao.com.br/tadeu-chiarelli> >. Acesso em: 13 mar. 2023.

De nus, a carvão, às pinturas de natureza expressionista, - caracterizadas por um cromatismo mais espontâneo, com a valorização dos detalhes da superfície e pela tematização atípica de figuras humanas, sendo o caso dos loucos, representados pela tela “A boba” (Figura 11) -; Anita Malfatti suscitou um grande debate crítico, através da imprensa, principalmente, depois da publicação do polêmico artigo “Paranoia ou mistificação?”, de Monteiro Lobato (1882-1948), no jornal O Estado de São Paulo, em

20 de dezembro de 1917. Nele, o escritor despejou de forma bastante agressiva toda sua ojeriza e incompreensão acerca da Arte Moderna. A violência de suas palavras não versava em ataques apenas à nova tendência artística, mas também, em nossa opinião, beirava muito mais a ofensas pessoais de cunho machista, dirigidas a UMA artista que, corajosamente, rompia com o “ideal” de comportamento feminino, esperado daquela época. Malfatti era uma MULHER com deficiência (nasceu com uma atrofia no braço e na mão direita) que ousou ir na contramão de um destino quase certo: casar, ter filhos e, no máximo, gozar da arte como mero lazer. Ela, por sua vez, recusou-se a aceitar o admissível e, em plena I Guerra Mundial (1914-1918), viajava pelo mundo na procura, quase mística, de aprofundar suas questões poéticas.

Figura 11 - A Boba (1915-1916) é um dos quadros mais conhecidos de Anita Malfatti. Oposto aos rigores da época ousou tanto na temática, quanto no uso das cores.



Fonte: Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/fotos/artes/os-130-anos-de-anita-malfatti,1059005>>. Acesso em: 13 mar. 2023.

Ato não tolerado por um tradicionalista do nível de Lobato, a quem só lhe restou categorizá-la na ala dos que “vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva” ou ainda como “frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro”⁴⁵. Observamos no decorrer do texto do “pai da Emília” certa obsessão em desqualificar Malfatti como uma espécie de louca levada ao “oba-oba” de “modismos” estrangeiros, sem ter o menor discernimento e sinceridade com aquilo que estava produzindo. É recorrente nos depararmos com palavras ou expressões do tipo: “anormalmente”, “anormal”, “paranoia”, “psiquiatras”, “manicômios”, “psicoses” e “cérebros transtornados” para descrever a pintora e seu trabalho. A postura de Monteiro Lobato nos parece reproduzir o pensamento psiquiátrico difundido nos centros médicos europeus do século XVII, os quais refutavam à histeria ao gênero feminino. Visão esta cujas raízes se encontram fincadas no século IV a.C., com Hipócrates, que justificava a recorrência da enfermidade às mulheres devido à ausência de relações sexuais. A estabilização da histeria em território não masculino, fortalecida nos séculos XVIII e XIX, era parte da elaboração de uma perspectiva de distinção entre os dois sexos articulada na modernidade. Segundo Nunes (2010, p.375), a “formulação moderna [...] pressupunha a diferença de essências, determinante dos papéis e funções sociais de homens e mulheres”. Foi neste momento que as mulheres tiveram sua sina atrelada ao casamento e à maternidade, transformando-se em objetos privilegiados de intervenção e controle de toda uma biopolítica que ainda hoje⁴⁶ as estigmatizam.

⁴⁵ Fragmentos do texto “Paranoia ou mistificação?”, de Monteiro Lobato, disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>>. Acesso em: 24 jun. 2021. É preciso destacar que este artigo foi publicado originalmente no jornal O Estado de São Paulo, em 20 de dezembro de 1917, com o título “A Propósito da Exposição Malfatti”, provocando a polêmica que afastaria os modernistas de Lobato.

⁴⁶ Há um tipo de abuso psicológico no qual as mulheres são submetidas em que o abusador (geralmente seus companheiros, mas podendo ocorrer nas relações de trabalho e até nas de amizade) fazem-nas duvidar de sua própria memória, percepção e sanidade mental. O *Gaslighting*, assim chamado, é uma forma muito séria de manipulação, que tem prejudicado muitas mulheres pelo mundo, mais do que nunca com foco na mácula da “mulher como louca”. Este termo tem sua origem atrelada à peça teatral *Gas Light*, de 1938, e suas adaptações para o cinema. Na história, um marido tenta convencer sua esposa e outras pessoas de que ela é louca, manipulando pequenos aspectos de sua realidade e, em seguida, insistindo que a mesma está errada, ou que se lembra de coisas incorretamente, quando ela menciona tais alterações.

A polêmica com Monteiro Lobato nos faz pensar acerca do simbolismo de Anita Malfatti na construção de uma genealogia para a arte brasileira, da qual a Semana de Arte Moderna de 1922 seria uma espécie de marco zero da nova experiência estética que, finalmente, honraria as singularidades do Brasil na arte, pelo menos era o desejo dos primeiros modernistas brasileiros. O interessante, portanto, é que configurada no papel da “louca”, Malfatti, por meio da “insanidade” de sua obra, nos instaura a possibilidade de iniciar uma outra história, separando o ciclo que já se completou, daquele que ainda vai começar. Ao lado do movimento de negação daquilo que seu trabalho significava, também, floresceu a capacidade de aniquilar, definitivamente, o que estava a negá-lo, porque esse processo criou uma ameaçadora resistência, contestando os limites de toda uma cultura e uma sociedade reinantes. O movimento modernista foi destruidor do que Mário e Oswald de Andrade convencionaram a chamar de “passadismo”, ou, seja, uma produção artística academizada, presa aos preceitos e dogmas da arte do século XIX.

Acima dos estereótipos e do machismo impregnado no pensamento de homens como Lobato, mergulhando, mesmo, na simbologia da figura da louca, é como se Malfatti assumisse o arquétipo trazido, por exemplo, na lâmina “Louco” do jogo de Tarô, cujo sentido equivale o retorno ao zero, “o lado de lá da soma que não é outra coisa senão o vazio, a presença superada [...] uma evidência solar, sobre as terras virgens do conhecimento, para além da cidade dos homens” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.560). O louco é o visionário que enxerga para além dos muros da normalidade, o não-compreendido a quem se destina os segredos de outras dimensões. Ele é um ser sagrado, exatamente porque não podemos alcançá-lo, diante de sua própria existência.

Logo, a essência messiânica da loucura, por trás desta carta de Tarô, abre-nos caminho para explorarmos mais a fundo outras questões em Anita Malfatti, o que implica não nos esquecermos de comparar, ainda, suas viagens de navio para a Europa e os Estados Unidos à temática das embarcações dos insensatos. Fenômeno que antecede a Idade Clássica e que vai contribuir com o desenvolvimento de outras práticas e atitudes de exclusão e afastamento dos loucos dos grandes centros urbanos. De acordo com Foucault (2005, p.10), a nau dos loucos existiu como forma de consolidar um cenário social, onde o único meio de afastar os “desprovidos de razão” das pessoas sãs era torná-los errantes, confinando-os a grupos de mercadores, para que fizessem trajetos por vezes

indeterminados. É “possível que essas naus de loucos, que assombraram a imaginação de toda a primeira parte da Renascença, tenham sido naus de peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca de razão”. Nessa espécie de ritual, na itinerância pela água, entidade que tudo cura e purifica, o louco aporta em outro mundo, até que tenha novamente de voltar para o mar, afinal, ele estar conectado “ao destino incerto das águas e seus atributos ambíguos” (TESTA, 2012, p.173), sendo, pois, pertencente ao que se acha fora da terra firme. Malfatti, por sua vez, dá outro tom a esta narrativa, ela embarca por interesse próprio para os confins da “desrazão” (aos olhos dos conservadores), e faz da anormalidade instrumento de libertação da imaginação/criação dos artistas, ao ideal naturalista tradicional, transformando, então, a produção artística brasileira, ao viabilizar a autonomia do fenômeno artístico.

Em 1951, durante uma conferência proferida na Pinacoteca de São Paulo, Anita Malfatti, ao discursar sobre a chegada da Arte Moderna no Brasil, reforça, de certa maneira, nosso distanciamento em relação ao movimento europeu, quando conclui: “no saguão do Teatro, tudo era revolucionário, tudo diferente” (AMARAL, 1979, p.171). E, aqui, concordamos com Aracy Amaral, ao destacar o “diferente” não como um sinônimo para o “revolucionário”, porque se pretendia, primeiramente, a rejeição aos velhos modelos consagrados pela arte acadêmica, na qual estaria, sim, implícita uma atitude estética revolucionária, não sendo necessariamente um espelho do que acontecia na capital francesa. Por outro lado, adaptada ao contexto local, nossa vanguarda afinava-se com algumas especificidades centrais da Modernidade na Europa, ao desejar, por exemplo, consolidar-se como um lugar aberto ao progresso e a inserção das novas tecnologias e ferramentas de comunicação da época. Ou melhor dizendo, a Arte Moderna, no Brasil, impulsionou e preparou o repertório suficiente de símbolos para a construção de uma “brasilidade”, algo justificado nas palavras de Canclini (2019), como uma tentativa de se autoafirmar, frente aos modelos estéticos estrangeiros cá expostos:

“Só seremos modernos se formos nacionais”, parece seu *slogan*, diz Renato Ortiz. De Oswald de Andrade à construção de Brasília, a luta pela modernização foi um movimento para construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores externos. “O modernismo é uma ideia fora de lugar que se expressa como projeto” (CANCLINI, 2019, p.81).

Inaugurando a introdução das questões apontadas por Canclini, a Semana de 22 não só possibilitou aos artistas pensarem acerca da realidade nacional, como também preparou o terreno para outros episódios artísticos no país, como o Concretismo e a Tropicália, em anos posteriores. Na medida em que os primeiros modernistas buscavam nos libertar da mentalidade parnasiana, do academismo e da imitação servil, predominantes naquele momento, aprofundaram-se, na problemática cultural brasileira, circunscrita pela urgência não só de atualização às transformações trazidas pela modernização europeia, como também ao anseio de fixar sua própria autenticidade nesta nova conjuntura. Assim, parafraseando Oswald de Andrade (1890-1954), no texto “Glórias de Praça Pública”⁴⁷, a Semana de Arte Moderna tentou ser “a demonstração do que somos e do que queremos” e a vontade de estabelecer o “necessário contato entre nossa sociedade e os artistas que a honram” (BOAVENTURA, 2008, p.71).

2.3 Arte moderna brasileira: um caso complexo

O clima de escândalo envolvendo Anita Malfatti resultou na união de um grupo de artistas e literatos em sua defesa - Oswald de Andrade⁴⁸ (1890-1954), Di Cavalcanti (1897-1976), Guilherme de Almeida (1890-1969), Mário de Andrade (1893-1945) e, pouco depois, Victor Brecheret (1894-1955), Menotti del Picchia (1892-1988), Regina (1897-1973) e John Graz (1891-1980), além dos escritores Sérgio Milliet (1898-1966) e Rubens Borba de Moraes (1899-1986) -, o qual, estimulado a dar novos ares para a arte brasileira, rejeitou enfaticamente os velhos padrões consagrados pela, então, vigente produção acadêmica. Conforme Amaral (1979, p. 198), tão logo Oswald de

⁴⁷ Artigo publicado originalmente no Jornal do Commercio, em São Paulo, no dia 11 de fevereiro de 1922.

⁴⁸ Dono de uma personalidade paradoxal, Oswald de Andrade tinha a capacidade de mudar de opinião drasticamente, a ponto de deixar atônitos todos à sua volta. No início dos anos de 1940, ele escreveu uma carta respeitosa a Monteiro Lobato, reconhecendo seu mérito e realizando um balanço sobre o ataque do autor contra Malfatti. Era, portanto, sua revisão do Modernismo (como Mário de Andrade já o fizera em 1942, na conferência O Movimento Modernista), observando, agora, a atitude de Lobato “sob o ângulo legitimista da defesa da nacionalidade”, ou ainda, “sua luta significava a repulsa ao estrangeirismo afobado de Graça Aranha, às decadências lustrais da Europa podre, ao esnobismo social que abria os seus salões à Semana”; embora não percebesse este que Oswald e seus companheiros também traziam “por debaixo do Futurismo, a dolência e a revolta da terra brasileira” (AMARAL, 2006, p.29).

Andrade refere-se ao “passadismo como ‘sufocador de todas as aspirações joviais e de todas as iniciativas possantes’”, na verdade, ele estava deixando claro o descontentamento da nova geração de artistas com a falta de abertura e a “estratificação de uma arte em função de um tempo que não mais existe”. Assim, o posicionamento dos modernistas, em face da crítica de Lobato⁴⁹ à obra de Malfatti, alude à luta contra o predomínio do anacronismo na intelectualidade do Brasil e o desejo de instituir uma arte de cunho nacional, longe do idealismo pregado pelo Romantismo acadêmico. Toda essa dissidência teve como estopim a consagração da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

Realmente, o súbito ataque conseguiu a união, em torno a Anita [...] Oswald defendeu-a de imediato através da imprensa, pondo em destaque “quem se arroja a expor, no nosso pequeno mundo de arte, pintura tão pessoal e tão moderna”. [...] Mário de Andrade, por sua vez, ficou impressionado com o vigor do expressionismo de Anita, em particular com *O homem amarelo*, tendo na ocasião da exposição declarado à pintora que esse quadro já o sentia dele” [...] pouco depois, o pequeno grupo contava com a adesão poderosa de Menotti, do *Correio Paulistano*, onde aquele fazia “crônicas exacerbadas de elogio ao modernismo (AMARAL, 1979, p.93-95, grifo nosso).

A capital paulista era o lugar propício para o desenvolvimento das artes, devido a uma série de fatores relacionada à emergência da economia cafeeira pelo Estado, em meados do século XIX. Neste contexto, é justo que nos deparemos com a atividade do mecenato a incentivar financeiramente as manifestações artísticas e culturais, como a Semana de 22, que teve como principal figura, a angariar fundos e adeptos para sua realização, o pintor Emiliano Di Cavalcanti. Ao que parece, devemos ao artista a paternidade do evento, por iniciar os contatos entre os futuros participantes e apoiadores, como podemos ver neste fragmento de seu depoimento sobre o assunto:

⁴⁹ O escritor é responsabilizado, pelos modernistas e por seus herdeiros, pelo abandono de Anita às vanguardas. Mais tarde, ela irá aderir ao fenômeno artístico chamado de “Retorno à ordem” (surgido no período entre guerras na Europa), que tem como objetivo combater às experimentações defendidas pelas manifestações estéticas modernas, “a partir da recuperação da expressão realista, da reabilitação da tradição e dos valores culturais nacionais”. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo887/retorno-a-ordem> >. Acesso em: 28 jun. 2021.

Graça Aranha tinha uma ligação de amizade com Paulo Prado, personalidade que nenhum de nós conhecia e muito menos sabíamos ser um erudito da História do Brasil e um escritor excelente. Graça Aranha explicou quem era Paulo Prado e suas disposições em relação ao nosso movimento. Partindo para o Rio, Graça deu-me um cartão de apresentação a Paulo e fui eu, do grupo modernista, o primeiro a conhecer aquela figura nobre e elegante de civilizado paulista, educado pelo tio Eduardo Prado, por Eça de Queiroz, amigo de Claudel, homem que conheceu Oscar Wilde, dançarinas do tempo de Degas e o próprio Degas. Lá fui eu me encontrar com Paulo Prado na Avenida Higienópolis e, da conversa com aquele grande homem que possuía um passado de vida intelectual e de boa vida parisiense, nasceu a ideia da Semana de Arte (AMARAL, 1979, p.122-123).

Portanto, a Semana de 22 contou com patrocínio social e financeiro de Olívia Guedes Penteado (1872-1934), Graça Aranha (1868-1931) e Paulo Prado (1869-1943). Este último ficou conhecido, pela historiografia crítica, como o mecenas da Semana de Arte Moderna de 1922. Ele, aliás, defendia, no seu livro “Retrato do Brasil”, lançado em 1928, a superioridade do paulista sobre as demais conformações raciais brasileiras, bem como o direito de hegemonia do café de seus conterrâneos sobre o resto do país. Além de culpar os negros, recém libertos da escravidão, pelos males ocorridos no decorrer da formação da sociedade brasileira. O espírito bandeirante e racista de Prado reflete as contradições e complexidades existentes por trás da introdução do Movimento Modernista no Brasil, com suas tensões na reivindicação de uma vanguarda artística inovadora e representativa de toda uma identidade local.

Para muitos historiadores, a “Semana” é vista como um divisor de águas na história da arte brasileira, ao oficializar a instauração do nosso Modernismo. Aracy Amaral (1979, p.18) é perspicaz, ao falar da projeção do evento como algo que vai além de seu objetivo inicial, porque atravessa décadas e se desdobra em outras possibilidades, das quais, inclusive, nós nos beneficiamos, na atualidade. Ou seja, a iniciativa forneceu abertura para o desenvolvimento de projetos artísticos e educativos, a exemplo da criação do Departamento de Cultura e da Biblioteca Municipal de São Paulo; da ampliação das fontes de informação, com a organização da Faculdade de Filosofia da USP, nos anos de 1930; da proliferação de pesquisas sobre as culturas indígenas e o folclore brasileiro, dentre outros aspectos.

Embora seja a Semana de 22 um marco simbólico, precisamos esclarecer que se tratava de um evento paulista feito para paulistas e, portanto, não correspondia ao país,

em sua totalidade territorial e cultural. Concordamos com Almeida (2015), a respeito do fato de que até hoje o sentido do Modernismo, no Brasil, encontra-se hegemonicamente associado aos “valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo” (2015, p. 131), ocultando, por sua vez, outras manifestações culturais importantes que se gestavam na sociedade brasileira, em diferentes momentos, algumas, mesmo, anterior a de Oswald e Mário de Andrade, já apresentando traços modernos, constituídas pela irreverência e pelo experimentalismo, como foi o caso da Padaria Espiritual⁵⁰ (1892-1898), em Fortaleza, no Ceará.

Surgida em 30 de maio de 1892, a “Padaria” foi uma agremiação literária, em diálogo com o campo jornalístico, que reuniu escritores boêmios, pintores e músicos. A ideia inicial era despertar nas pessoas o gosto pela arte e pela literatura, de maneira a escapar do formalismo acadêmico. Além disso, tinha como foco de atenção a investigação e a preservação da cultura popular cearense, uma vez que, naquela época de dominação da racionalidade técnico-científica,” as manifestações populares eram reprimidas tanto pelos aparelhos coercitivos como pela estética das ‘novidades de consumo’ vindas com a economia monopolista das potências industriais” (CARDOSO, 2006, p. 25). Essas represálias dos simpatizantes da República contra o cancionerismo popular deve-se, ainda, pelo fato de alguma forma ele fazer referência ao período monárquico, sendo inadmissível qualquer ação contrária à imposição de condutas ligadas ao comportamento urbano.

Cada padeiro, como se autointitulavam os membros da Padaria Espiritual, - Antônio Sales (1868-1940), Adolfo Caminha (1867-1897), Lívio Barreto (1870-1895), Rodolfo Teófilo (1863-1932), José Carlos Júnior (1860-1896), entre outros, - adotaram um “nome de guerra” e suas ações performáticas eram repletas de humor e criatividade. Eles também fundaram o jornal “O Pão”, constituído por 36 números (as famosas

⁵⁰ No livro “O turista aprendiz”, Mário de Andrade faz referência à Padaria Espiritual. Ficamos em dúvida se esta informação teria chegado ao escritor antes, ou só depois da realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Acreditamos ser a questão digna de um estudo mais aprofundado em outro momento. Observem o fragmento: “Dobra-se o cabo Roque. Mar do Ceará. Amanhã chegaremos a Fortaleza. Decerto é a lembrança da Padaria Espiritual que me vende um biscoito de Horácio. ‘Gosto das vênus fáceis e prontinhas’ eu mastigava ao luar. Engoli em seco” (ANDRADE, 2015, p.64).

“fornadas”) publicados entre 1892 e 1896. De acordo com o pesquisador Gilmar de Carvalho, na apresentação do livro de Gleudson Cardoso⁵¹, “os padeiros eram herdeiros de uma tradição que vinha dos engajados na luta pela libertação dos escravos, dos que fizeram a República e sentiam o peso oligárquico” (2006, p. 9). Eles também tinham a preocupação de elaborar uma identidade nacional ao seu público leitor, elegendo os modos de vida dos povos do sertão e vilarejos como definidores do caráter nacional, e possuíam certa aversão aos estrangeirismos e ao uso na fala de animais, ou plantas estranhas à fauna e à flora brasileiras.

Em sua leitura social, a Padaria Espiritual comportou alguns traços de teor nacionalista-regionalista (reportando às características típicas do povo cearense), diante daqueles tempos de indefinição política. É também legítimo considerar que algumas das preocupações levadas a cabo em seu “Programa de Instalação” tenham antecedido às inquietações que mobilizaram a Semana de 22 em São Paulo (AZEVEDO, 1994 *apud* CARDOSO, 2006, p.24).

A história da Padaria Espiritual, igualmente a de muitas outras, revela a necessidade de uma revisão da narrativa acerca da arte no Brasil, pois precisamos considerar, também, as experiências ocorridas nos demais estados brasileiros. Afinal, existe vida para além do eixo Rio-São Paulo, assim como movimentações substantivas, com sistemas de formas e características singulares. Estamos cientes da dimensão continental do país, mas se é para discutir sobre o Brasil na arte brasileira, façamos isso com honestidade, sem exclusão ou qualquer tipo de engessamento. Oferecer visibilidade a lugares e a sujeitos, cujas contribuições foram desconsideradas e silenciadas durante tanto tempo é, aliás, um dos motivos que nos levou a estudar e a pensar o Museu das Origens como um conceito plural, conectado com as contribuições das camadas marginalizadas da nossa sociedade.

Há nuances por trás da propagação da Arte Moderna em território nacional e, conseqüentemente, as reverberações, as continuidades, as apropriações, as contaminações e as rupturas, que permeiam o alcance da modernidade artística, fazem parte do próprio

⁵¹ Além da obra “Padaria Espiritual – biscoito fino e travoso” (2006), de Gleudson Passos Cardoso, recomendamos a leitura do livro “A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará” (1996), de Sânzio de Azevedo.

processo de reinvenção das linguagens da arte, no campo globalizante do sistema das artes. Cabe a nós, a partir de um certo distanciamento histórico, avaliar de que forma e em qual medida essa modernidade, de matriz europeia, instalou-se pelo intercâmbio e pela diáspora de artistas – judeus ou revolucionários – durante as duas guerras, e sofreu metamorfose – conceitual, formal e técnica – pelos processos de adaptação, assimilação e recusa. Para isso, levantamos algumas questões fundamentais, como base de apoio a nossas ponderações: O que faz do Modernismo em nosso país ser um caso tão especial? O que podemos entender por uma arte “verdadeiramente” brasileira? O que difere a preocupação com a criação de uma iconografia própria, dos artistas ligados à Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, ao programa instituído pelos modernistas? Qual é o lugar de Mário Pedrosa nesse cenário? De que maneira o ideal implantado, a partir da Semana de Arte Moderna, colaborou com a argumentação da nossa “vocação construtivista”, elaborada anos depois por Pedrosa?

Em meio a tantas perguntas, o certo   que sem o esforço e a defesa apaixonada de Mário Pedrosa, em revisar o movimento modernista, o Brasil não teria validado suas concep es sobre o fenômeno artístico, pelo menos no caminho que percorreu: a favor do Abstracionismo e contrário ao pensamento representativo da pintura. Ademais, a imersão na obra do crítico abre-nos um canal para debater a rela o entre identidade local e internacionaliza o da arte, tendo em conta o seu interesse em romper com a postura colonialista e euroc trica que a toda hora está a nos subjugar como meros reprodutores das produ es desenvolvidas na Europa e nos Estados Unidos. Desta maneira, não podemos separar a presença da Arte Moderna no país da atua o de Pedrosa, pois seus destinos se entrecruzaram, resultando em uma série de transforma es que revolucionaram o modo como olhamos e fazemos arte.

2.4 O pós Semana de 22

Fenômeno importante na década de 1920, o nacionalismo foi despertado entre nós pela I Guerra Mundial, quando o Brasil, a partir de sua industrializa o próspera, atenta-se para suas novas potencialidades. Outro ponto colaborativo a fortalecer este

sentimento veio das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, que produziu uma adesão à cultura local e uma curiosidade pelo jeito de ser brasileiro.

Logo, com a proposta de “redescobrir” o Brasil e disseminar o projeto de construção de uma identidade nacional para a arte brasileira, muitos artistas modernistas realizaram diversas viagens pelos estados fora do eixo Rio-São Paulo, promovendo palestras, conferências, recitais, envio de livros e revistas, entre outras ações que pudessem enaltecer a comunicação de seus propósitos.

Dentre as mais famosas destacamos três, realizadas por Mário de Andrade⁵². A primeira, em 1924, ao lado de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral (1886-1973), Blaise Cendrars (1887-1961), Olívia Guedes Penteado (1872-1934), Paulo Prado (1869-1943), e Goffredo Telles (1915-2009). A iniciativa ganhou, pelo grupo, o nome de “Viagem da Descoberta do Brasil”, cujo objetivo era buscar a individualidade do homem brasileiro, em uma imersão no nosso passado colonial, através do conhecimento e da valorização acerca do barroco mineiro e do legado de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1737-1814). Além de Belo Horizonte, a caravana passou por Ouro Preto, São João del-Rei, Tiradentes, Mariana e Congonhas.

A segunda viagem ocorreu em 1927, com a intenção de investigar um Brasil diferente de sua realidade paulista urbana e europeizante. Andrade, junto, novamente, com Olívia Penteado, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto (filha de Tarsila), empreenderam uma excursão etnográfica pela região amazônica, indo do Rio de Janeiro até a Bolívia e o Peru, navegando por toda a costa brasileira, com destino a Belém, vivenciando passeios pelos rios Amazonas, Negro, Solimões e Madeira. A experiência, que durou três meses, rendeu-lhe o livro “O turista aprendiz”, escrito em forma de diário, onde pôde deixar registrado sua preocupação com a temática nacional e o interesse em estudar e preservar a cultura brasileira.

⁵² Quando assumiu a Diretoria do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1935, Mário de Andrade pôs em prática muito do aprendizado de suas viagens. Ele desenvolveu uma grande atividade de difusão de manifestações culturais eruditas e populares, com forte teor educativo, o que ajudou em suas reflexões para elaborar, em 1936, o Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional, sob encomenda do então Ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas, Gustavo Capanema.

A obra também reúne fotos, poemas, anedotas, esboços de ficção e amplas passagens ensaísticas. Um ano após a viagem para o Amazonas, Mário de Andrade visitou, agora sozinho, o Nordeste, onde permaneceu até fevereiro de 1929, para realizar seu projeto de pesquisa etnográfica. Lá é recepcionado por amigos, como Ascenso Ferreira (1895-1965), Jorge de Lima (1893-1953), Cícero Dias (1907-2003) e Câmara Cascudo (1898-1986), que é considerado um dos mais respeitados pesquisadores do folclore e da etnografia no Brasil, autor, inclusive, do “Dicionário do Folclore Brasileiro”, reconhecido no mundo inteiro; e de vários títulos importantes, como “Rede de Dormir” (1959), “História da Alimentação no Brasil” (1967), e do livro “Geografia dos Mitos Brasileiros” (1947), com o qual recebeu o Prêmio João Ribeiro da Academia Brasileira de Letras (ABL).

Após a realização da Semana de 22, a vontade de reinventar o país e a demanda pela emancipação cultural seguiu em dois importantes movimentos: “Pau-Brasil” (1924) e “Antropófago” (1928), dos quais o intuito era o desenvolvimento de uma revisão da arte brasileira, a partir do reconhecimento das nossas origens. Estas manifestações exemplificam e ressoam todo um esforço comum por reconhecimento do lugar do Brasil no mundo: não é porque fomos colonizados que tínhamos de ser, ou nos comportar eternamente como uma colônia.

Surgido na primeira fase do Modernismo brasileiro, o movimento “Pau-Brasil” (1924-1927) teve início com a publicação do manifesto e do livro homônimo de Oswald de Andrade, com a capa ilustrada por Tarsila do Amaral⁵³. De caráter nativista e literário, disposto a descobrir as grandezas culturais ocultas no país, o movimento defendia a poesia brasileira como um produto de exportação, além de ter o primitivismo como sua principal característica, onde o sentimento de patriotismo enveredava pelos

⁵³ De acordo com Oswald de Andrade, a grande responsável pela renovação da arte brasileira foi Tarsila do Amaral, com a brasilidade de sua poética a devolver ao ambiente, em termos pictóricos, o que havia transformado do que aprendeu na Europa. “Ela criou a pintura Pau-Brasil. Se nós, modernistas de 22, anunciamos uma poesia de exportação contra uma poesia de importação, ela foi quem ilustrou essa fase de apresentação de matérias, plasticizada por Di Cavalcanti”. Ou ainda, diria o poeta sobre a artista: “Foi ela quem deu, afinal, as primeiras medidas de nosso sonho bárbaro na Antropofagia de suas telas da segunda fase, *A negra*, *Abaporu*, e no gigantismo com que hoje renova seu esplêndido apogeu” (AMARAL, 2006, p. 31).

caminhos de uma valorização do nosso passado histórico, porém desprovido do apelo ufanista (com clara tendência nazifascista), abraçado pelo grupo rival: o “Verde-Amarelo”, liderado por Menotti del Picchia (1892-1988) e outras figuras da extrema-direita, como o escritor e jornalista Plínio Salgado (1895-1975).

A Poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. [...] Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. [...] Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegá” e de equações (ANDRADE, 2017, p.21-27).

Apesar de possuir uma preocupação mais direcionada com a poesia, a referência ao Movimento Pau-Brasil não se dá em nossos estudos de modo aleatório, visto que ele antecipa o ideário antropofágico e a necessidade de se reexaminar os conceitos de bárbaro e primitivo, os quais ganharam um cuidado todo especial com a elaboração do Manifesto Antropófago, lançado em 1928. Neste, Oswald de Andrade fortalece e amplia a dimensão utópica e o aspecto revolucionário apresentados na manifestação anterior, além de se esmerar, mais do que nunca, no uso de uma linguagem metafórica com alto tom de deboche e crítica. O ponto de partida simbólico do Movimento Antropofágico⁵⁴ foi a tela “Abaporu” (Figura 12), de Tarsila do Amaral, cujo significado é “o homem que come gente”, em tupi-guarani.

Como havia ocorrido em 1924, no Manifesto Pau-Brasil, a pintura de Amaral serviu de motivação para que Andrade fundamentasse as bases da antropofagia que sustentava o “abandono do racionalismo ocidental em prol de um ‘primitivismo liberador’ e, sobretudo, [...] a devoração simbólica do outro para, a partir da absorção de suas qualidades essenciais, produzir algo novo e singular” (CATTANI, 2011, p. 48).

Chegamos aqui a um ponto crucial: o da ideia de um país jovem, no caso o Brasil, em ânsia voraz de vencer o atraso e construir sua própria trajetória, a partir da capacidade nata de incorporar, principalmente, em sua arte, os diversos modelos e

⁵⁴ Também nasce como oposição ao Grupo Anta ou Escola da Anta (uma transmutação do antigo Verde-Amarelo). A escolha por este nome foi uma maneira de seus integrantes construírem uma representação da nacionalidade brasileira, dada a natureza mítica desse animal na cultura tupi.

referências vindos de outros lugares, para, então, fazer nascer algo seu. Aliás, esta foi uma questão bastante explorada por Oswald de Andrade, como podemos observar neste trecho do Manifesto Antropófago⁵⁵:

[...] Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago [...] e nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental[...] O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de “antropófago” e não totalmente de “tupi” ou “pareci”. Nem queremos inutilizar a nossa ofensiva com oleogravuras de tanga nem besteiras de bodoque. Isso pode figurar como elemento decorativo e sensacional da nossa descida; sem dúvida, gostosamente nos reportamos à época em que, no acaso deste continente, o homem realizava no homem, a operação central do seu destino – a devoração direta do inimigo valoroso (transformação do Tabu em Totem). Mas não será por termos feito essa descoberta, que vamos renunciar a qualquer conquista material do planeta como o caviar e vitrola, o gás asfixiante e a metafísica (ANDRADE, 2017, p.50-68).

⁵⁵ O Manifesto Antropófago (ou Manifesto Antropofágico) foi publicado pela primeira vez na Revista de Antropofagia, em 1928. Esta publicação ficou encarregada da difusão do movimento antropofágico brasileiro.

Figura 12 - Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela, da Coleção Eduardo Constantini.



Fonte: Disponível em: < <https://www.artforum.com/print/reviews/201907/tarsila-do-amaral-80663> >. Acesso em: 13 mar. 2023.

A problemática levantada por Oswald de Andrade em seus manifestos serviu a Mário Pedrosa como instrumento de pesquisa e reflexão, para a composição de subsídios na elaboração de sua crítica sobre a arte brasileira. Assim como o escritor paulista, o teórico pernambucano observava a presença das referências estrangeiras em nosso processo cultural, não como um dado que possa diminuir ou mesmo nos engrandecer por definição. O mais importante de tudo isso era o funcionamento de tal dinâmica, cujo desfecho é sempre incerto. Vestígios de um cenário marcado pela reivindicação de uma realidade brasileira, latino-americana e subdesenvolvida, mas, ao mesmo tempo, aberta e

multicultural. Afinal, vivemos “na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 1980, p.88 *apud* OSORIO, 2016, p.11).

Terra incerta, de formação heterogênea e recente, sem a organização das velhas sociedades que sempre tiveram em alta estima o talento dos seus artistas, aqui se impunha a palavra de homens cultos e inteligentes, para o estabelecimento afinal de uma corrente de apoio e de carinho entre os intelectuais isolados e a gente que os circunda. [...] a Semana de Arte Moderna virá mostrar como esses espíritos de vanguarda são apenas os guias de um movimento tão sério que é capaz de educar o Brasil e curá-lo do analfabetismo letrado em que lentamente vai para trás (BOAVENTURA, 2008, p.51-52).

Chamamos atenção, também, para o fragmento (acima) de “O vagabundo borra-telas”, escrito para o *Jornal do Comercio*, em 9 de fevereiro de 1922, onde Oswald de Andrade, ao falar sobre suas expectativas a respeito da Semana de Arte Moderna, apontou possibilidades que foram retomadas por Pedrosa, décadas depois, como o papel da arte no desenvolvimento do país e na formação educativa da população em geral. Indubitavelmente, tais questões se farão presentes no projeto do Museu das Origens e de tantos outros pensados por ele, em momentos distintos de sua carreira. Entretanto, veremos, a seguir, que mesmo reconhecendo a importância do “evento de 22”, na introdução de um estado de espírito revolucionário no país, a maneira pela qual Mário Pedrosa conduziu os rumos tomados pela Arte Moderna brasileira assumiu outro enfoque, pautado na vida e no experimentalismo poético, inicialmente, proporcionado pelas formas, planos e cores.

2.5 O intelectual no mundo: elaboração de uma crítica engajada

Mário Pedrosa, em sua análise acerca da Semana de 22, observou que o Modernismo possibilitou ao europeu começar a “desprovincianizar-se, e admitir que fora da Europa pode haver outras culturas dignas de apreço” (1964, p.132). Mas até que ponto esta perspectiva teria influenciado a nossa própria vontade de mergulhar no que há de Brasil, na produção artística feita em nosso país? O reconhecer do outro (do estrangeiro) teria autorizado/despertado o nosso próprio reconhecer de si? Em que medida a ideia de internacionalização, despertada em Pedrosa, converge com a tomada de posição e

participação do Brasil no mundo das artes? Por fim, podemos questionar, ainda, de que maneira a Arte Moderna nos foi realmente libertadora?

Pedrosa foi peça fundamental na criação de um novo programa estético para a arte nacional, ao defender o Abstracionismo, em oposição ao Realismo. Através da revisitação do movimento moderno da década de 1920, ele gerou novos problemas com o objetivo de compreender o fenômeno artístico e, portanto, validar suas próprias conceituações sobre o assunto. Na palestra empreendida no Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, por ocasião do 30º aniversário da Semana de Arte Moderna, em 1952⁵⁶, ele viu o evento paulista como a eclosão de “um estado de espírito novo universal, revolucionário”, só possível com a chegada do Modernismo que “não era uma estética nem na Europa nem aqui” (1964, p.127), mas um sentimento sublevador responsável por nos preparar terreno para outras manifestações sociais do/no país, assim como já tinha feito em outras partes do mundo.

Para compreendermos este discurso de Pedrosa é obrigatório contemplarmos a posição ocupada por ele naquele momento: “em pleno processo de reconhecimento como crítico de arte e de realização de seu projeto concretista” (FORMIGA, 2019, p.231). O texto conferencial vislumbrou, então, o seu interesse em firmar um lugar diferente do que havia estabelecido Mário e Oswald de Andrade, na década de 1920. Por meio de um exame atento e cuidadoso, ao se posicionar em relação à primeira fase moderna, Pedrosa nos permitiu entender as disputas travadas no meio artístico brasileiro entre as tendências figurativas e abstratas, as conveniências embutidas nas fundações dos Museus de Arte Moderna no Brasil, além de outros aspectos que fortaleciam o olhar para o Abstracionismo em nosso país.

Outro ponto importante presente nesta conferência é quando rebateu a afirmação de Mário de Andrade⁵⁷, de que o nosso “espírito modernista” deve-se à

⁵⁶ A conferência de Pedrosa foi publicada originalmente na íntegra, na revista *Politika*, no mesmo ano de sua realização, sendo republicada no livro *Dimensões da Arte*, em 1964, com o título de “Semana de Arte Moderna”.

⁵⁷ Mário Pedrosa alude à conversa proferida por Mário de Andrade, intitulada de “O movimento modernista”, em 1942, na qual, após 20 anos da Semana de Arte Moderna, ele foi convocado a fazer uma releitura sobre a mesma. O interessante é que a ideia de contágio, defendida por Pedrosa, partiu desta fala de Andrade, embora o escritor não seguiu adiante com o seu desenvolvimento.

importação das vanguardas artísticas, diretamente vindas da Europa. Na verdade, segundo Pedrosa, “Mário exagera. Não houve importação” (1964, p.128), e sim um processo de contaminação, iniciado pelo contato direto dos nossos artistas e intelectuais com os ideais do Modernismo, aninhados via exposição de Anita Malfatti e as esculturas de Victor Brecheret (1984-1955). Para ele, a essência do movimento modernista jamais poderá ser transformada em objeto acabado para a exportação:

Em plena guerra, em 1916, a veterana modernista fazia em São Paulo uma mostra de quadros expressionistas e cubistas [...] A contaminação do espírito novo foi instantânea, de tal modo predisposta aquela mocidade ardente. “Ilhados na enchente de escândalo, que tomara a cidade”, em frente à exposição de Anita, que mereceu de Monteiro Lobato uma crítica injuriosa, “três ou quatro rapazes” “entraram em delírio e depois em êxtase”. Havia contraído o mal modernista de modo irreparável. E aqui está um dos traços mais originais e característicos do novo movimento (PEDROSA, 1964, p.128-129).

Na visão de Pedrosa, a rapidez pela qual fomos contaminados pelo “mal modernista” dá-se porque a manifestação, em si, “parte de uma experiência psíquica, de uma vivência mágica preliminar” entre a mocidade artística brasileira e “os poderes mágicos de expressão, de agressão das formas pictóricas até então ignoradas” (PEDROSA, 1964, p.128-129). Ao longo de sua fala, o crítico buscou enfatizar, também, a contribuição essencial das artes plásticas para ampliar o campo de percepção e os interesses de todos os envolvidos na primeira fase de introdução do Modernismo brasileiro, oferecendo uma noção menos abstrata dos problemas estéticos, em vigência, e uma maior compreensão do meio circundante:

Sem a contribuição direta, primordial das artes plásticas, o movimento modernista não teria marcado a data que marcou na evolução intelectual e artística do Brasil. A sua própria orientação nacionalista, de descoberta e revelação do Brasil, não teria tido a sistematização, a profundidade, a busca de raízes com que se assinalou (AMARAL, 1979, p.289).

Observamos nas entrelinhas da opção de Pedrosa pelo termo “contaminação”, ao invés de “importação” das ideias modernistas, a presença de um pensamento marcado e conflituado, tanto pelo Eurocentrismo, como por uma preocupação recorrente em colocar o Brasil e a América Latina em discussão. Sabemos que boa parte de sua formação foi constituída na Europa, quando, desde cedo, aos 13 anos de idade, seu pai o enviou para estudar em um colégio católico na Bélgica⁵⁸, sucedendo, a partir daí, muitas outras idas aquele continente em diferentes momentos de sua vida, contando, inclusive, com os inúmeros exílios que sofreu. Em razão disso, é natural que muitas das leituras e referências de Mário Pedrosa tenham forte influência dos conceitos e prerrogativas externas, seja elas de caráter político (Trotskismo e Marxismo), ou de cunho psicológico alinhado, precisamente, à Fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Mesmo procurando dar outros tons ao modo como configurava sua crítica, ele não estava livre e tampouco negava as ressonâncias do universalismo europeu, em seu modo de pensar a cultura local, subjugada historicamente pela lógica colonial dos países de primeiro mundo. Talvez o uso da palavra “contaminar” possa facilitar a própria compreensão de como ele se via refletindo tais questões: como contaminado, e não importador, estaria Pedrosa mais livre para ressignificar a Arte Moderna entre nós, de maneira a nos assegurar um novo recomeço, não do jeito como pretendiam os artistas ligados à Semana de 22, mas com o intuito de relacionar identidade nacional e universalismo, preservando nossa riqueza cultural, a partir de um mundo onde sua alteridade não se centraria, exclusivamente, em diagnósticos estrangeiros e a arte pudesse, de fato, atingir a todos sem restrições.

Mário Pedrosa foi um dos grandes pensadores do século XX, não se restringiu somente ao contexto local, suas ideias e problematizações circularam (e circulam) por diversos lugares do mundo. Um exemplo disso foi o primoroso estudo⁵⁹ produzido por

⁵⁸ O plano de ir à Bélgica tornou-se inviável por vários motivos, sobretudo, devido à guerra. Por isso, como melhor alternativa, Mário mudou o itinerário para a Suíça e lá foi “matriculado num colégio protestante. Essa mudança de planos teria um impacto em sua formação, abalando suas convicções religiosas” (PEDROSA, 2019, p.11).

⁵⁹ A pesquisa de Pedrosa foi publicada no livro “Arte, forma e personalidade”, lançado pela primeira vez em novembro de 1979, pela Editora Kairós.

ele sobre a Psicologia da Forma, uma das raras tentativas, em plano mundial, de pensar a utilização sistemática dos conhecimentos da *Gestalt* para solucionar problemas de ordem estética. O crítico consolidou-se como um dos pioneiros a discutir a dominação colonial nos campos político, econômico e artístico. Tal atitude remete-nos a sua compreensão sobre o papel do intelectual e suas obrigações morais com a realidade na qual se encontra inserido.

Segundo Bompuis (2019), a efígie do pensador irá aparecer primeiramente no século XVIII, na França, através de Voltaire (1694-1778) e, como categoria social, cem anos depois. Todavia, é com o episódio do capitão judeu Alfred Dreyfus⁶⁰ (Figura 13) que o vocábulo “intelectual” passa a ser presente, quando escritores, professores e artistas manifestaram-se contra a injustiça cometida àquele, acusado de alta traição, por revelar documentos secretos franceses, ao império alemão:

O modelo do intelectual universalista e crítico aparece na França a partir da *Affaire Dreyfus*: “Dizer a verdade ao poder em nome dos oprimidos”. Diversas tentativas de construção da figura intelectual tradicional crítico, que representa a verdade, a justiça e encarna a razão universal; o intelectual orgânico, que ocupa um lugar na estrutura do qual é um delegado: Gramsci; o intelectual específico: Foucault; o intelectual coletivo: Bourdieu; o intelectual teórico: Deleuze; o intelectual político: Saïd. O século XX foi o século dos grandes intelectuais do qual fez parte Mário Pedrosa, como como figura do intelectual fiel a um ideal universalista (BOMPUIS, 2019, p.292).

⁶⁰ O capitão de Artilharia Alfred Dreyfus foi sentenciado à prisão perpétua na Ilha do Diabo, na Guiana Francesa, em 1894. Após quatro anos do episódio, algumas personalidades ilustres resolveram denunciar as inúmeras irregularidades de seu processo. Os escritores Émile Zola (1840-1902), Anatole France (1844-1924) e o poeta Charles Péguy (1873-1914) integraram o grupo de manifestantes. Porém, mesmo com toda a mobilização, apenas em julho de 1906 sua inocência foi reconhecida e ele pôde ser reabilitado à sociedade. Até hoje os franceses convivem mal com a injustiça cometida contra o Dreyfus e os militares, por sua vez, ainda não reconhecem o erro incorrido no passado. A prova disso é que em 1986, quando o Ministro da Cultura, Jack Lang, incluiu o capitão entre as personalidades históricas a serem homenageadas pelo governo socialista de François Mitterrand, com monumentos em praça pública, o Exército opôs-se que a estátua de Dreyfus fosse colocada na esplanada da Escola Militar, onde ele havia sido degradado, em janeiro de 1895. Só depois de dois anos de polêmica a estátua pôde ser inaugurada em um lugar escondido do Jardim das Tulherias. Mais informações disponíveis em: <<https://super.abril.com.br/historia/caso-dreyfus-a-fraude-que-revoltou-a-franca/>>. Acesso 12 jan. 2022.

Figura 13 - “A degradação de Alfred Dreyfus”, desenho de Henri Meyer para a capa do *Petit Journal*, de 13 de janeiro de 1895, cuja legenda é “O traidor”.



Fonte: Disponível em: < <https://arquivo.fototeca-gilardi.com/item/it/1/42881> >. Acesso em: 13 mar. 2023.

Ao ter a escrita como ferramenta de combate e engajamento social, Pedrosa personificava a seguinte figura: nem apaziguador e nem um criador de concórdias, mas de alguém empenhado, em todo seu ser, na construção de um senso crítico e no repúdio em aceitar formulações fáceis, ou posturas “amavelmente” confiáveis e conciliadoras com os interesses dos poderosos. Ele se assumia como apoiador incansável da revolução das massas (traços de suas convicções marxistas), frente à feracidade do sistema capitalista. Em outras palavras: o papel atribuído por Pedrosa, de intelectual cosmopolita e comprometido com a sua realidade, encontrou amparo no Marxismo, cuja natureza interna faz-se valer pela integração entre as descobertas teóricas e a dimensão prática, que fundamentam sua própria ideologia. O movimento permitiu ao crítico atrelar reflexão e práxis em um todo único, além de lhe estimular a empatia pela causa dos oprimidos,

perante as imposições da classe dominante. O pensamento de Karl Marx (1818-1883) enfatiza o sentimento de militância e de luta apaixonada, ingredientes necessários, segundo seus seguidores, para se fazer a revolução social. Algo que, em Mário Pedrosa, só seria possível pelo diálogo com a arte. Em carta escrita ao amigo Lívio Xavier, em março de 1927, ele firma pontualmente este compromisso, posto que:

Pensar por pensar é o mais refinado ato de hipocrisia, de covardia e perversidade. [...] Por ora, não há mais intelectual nem artistas – só há o proletariado hoje, nossa atividade só pode ser didática - a única legítima e moral (PEDROSA, 1993).

Assim, incorporando a imagem do intelectual marxista, em uma época em que o desejo de aprender e experimentar partia de um senso de coletividade em voga, ele conseguiu reunir, em torno de si, uma complexa rede de artistas, como Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Almir Mavignier, entre outros, através da qual pôde, por exemplo, influenciar na formação, na identidade e no reconhecimento dos concretistas cariocas. Precisamos ressaltar que esta proximidade com os jovens foi consolidada, principalmente, durante o funcionamento do Ateliê do Engenho de Dentro⁶¹, onde os artistas e o crítico realizaram encontros regulares, ao longo de cinco anos. A experiência *sui generis* do espaço deixou um legado positivo para o reconhecimento da Arte Concreta no Brasil.

Os princípios de Pedrosa encontraram, portanto, abrigo nas aspirações da Arte Moderna. De acordo com ele, o movimento possuía a capacidade de transformar e reconciliar o homem com suas emoções. Seria este o caminho para a revolução interior e a possibilidade de reerguer um novo mundo, onde qualquer ser humano pudesse ter o mesmo nível de participação e de acesso à arte, não importando se seja ele “papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado” porque “não há, nem pode haver, na verdade, barreiras ao mundo

⁶¹ Em 1951, quando o acervo do Ateliê foi transferido para o Museu de Imagens do Inconsciente, para fins de estudo dessas pinturas, uma série de fatos levaram ao fim os encontros com Pedrosa: Ivan Serpa abriu seu Ateliê Livre de Pintura no Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro; Mavignier ganhou uma bolsa para estudar na França e, posteriormente, na Escola de Ulm, na Alemanha, sob a direção de Max Bill; e Palatnik encontrou uma nova possibilidade de criação artística, unindo tecnologia e cinética, ao desenvolver seus objetos cinecromáticos.

encantado das formas [...], que é comum a todos os homens indistintamente [...] A iniciação está ao alcance de todos (PEDROSA, 1947)⁶².

Qualquer que seja o juízo que se faça sobre os resultados da revolução moderna quanto ao seu valor permanente, é indubitável tratar-se de uma revolução espiritual de maior profundidade. O impasse atual provavelmente será vencido por uma nova espécie de arte cujos meios técnicos serão sobretudo de ordem mecânica e instrumental. Pode-se, pois, subscrever, talvez com algum otimismo, esse pensamento generoso de Moholy-Nagy a respeito do movimento de arte moderna o fato de que algumas de suas facetas possuam relações ocultas com a vida prática. (Com efeito pode-se dizer que todo o esforço criador de hoje é parte de um programa de preparação indireta e gigantesca para remodelar, através da visão em movimento, os modos de percepção e de sentir, e para conduzir a novas maneiras de viver”) (PEDROSA, 1952, p. 49).

Outrossim, a Arte Moderna outorgou à Europa reconhecer o valor artístico das produções culturais dos povos situados à margem das grandes economias (a exemplo da importância das máscaras, objetos e estatuetas africanas para os cubistas) e, desde então, ela constituiu uma consciência estética de natureza continental, resultando em um fenômeno cultural novo: a internacionalização da arte. De antemão, já podemos ressaltar não haver relação deste aspecto com o que entendemos hoje por internacionalismo, atrelado ao mercado e à comercialização das obras. Para Pedrosa, internacionalizar implicava emancipar a arte brasileira diante dos modelos vindos de fora e oportunizar a participação e a contribuição do país na história da arte universal. Questões estas tomadas para construir o próprio modo como ele desenvolvia sua produção crítica: livre de qualquer submissão intelectual e unida à utopia de um mundo melhor, no qual o Brasil finalmente pudesse deixar suas marcas.

⁶² Trechos de “Arte, necessidade vital”, a conferência de encerramento da exposição, organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, com apoio da Associação dos Artistas Brasileiros na ABI, em 31 de março de 1947, veiculada originalmente no jornal Correio da manhã, e, em segundo momento, transformou-se no livro homônimo de Pedrosa, publicado em 1949.

2.6 Pedrosa e as três fases da arte moderna brasileira

Na imersão de Mário Pedrosa no processo de intercessão da Arte Moderna, no Brasil, o crítico procurou estruturá-la em três fases importantes: a primeira sobressaltada pela abertura e as polêmicas trazidas com a Semana de Arte Moderna, de 1922; a segunda guarnecida pela conotação social e coletiva cultivada, a princípio, com as obras de Portinari, pela forte presença do Abstracionismo no país (Concretismo e Neoconcretismo), pela experiência de Pedrosa com uma produção mais voltada para o inconsciente, via a arte virgem das crianças e dos pacientes do Engenho de Dentro, e pela ênfase na figura do arquiteto, estimulada pela construção de Brasília, nos anos de 1950. Finalmente, na terceira fase, o foco estaria na inauguração e na consagração da I Bienal de São Paulo, com suas principais consequências no contexto da arte local, como a ruptura com “o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano” (PEDROSA, 1986, p.254), e dando-lhe o tom cosmopolita do internacionalismo.

Para além da discussão em torno dos conceitos de importação x contaminação, no que diz respeito à influência estrangeira na efetivação da Semana de 22 (sublinhada anteriormente) e na gênese do nosso Modernismo artístico, Pedrosa vê na primeira fase toda uma movimentação em torno da noção de “primitivismo”: “a porta pela qual os modernistas penetraram no Brasil”. Conforme o crítico, esta abertura significava a “vitória das artes arcaicas históricas e proto-históricas e a dos novos primitivos contemporâneos”, resultando na “descoberta do Brasil pelos modernistas” (PEDROSA, 1964, p. 135) e, conseqüentemente, na proliferação dos movimentos “Pau-brasil” e “Antropofagismo”, os quais traziam, em suas essências, o desejo de “olhar para dentro”, mais especificamente para o que Pedrosa chamava de “Brasil caboclo”. Nesse sentido, apesar de reconhecer a coincidência entre o pensamento universalista e primitivo de Mário de Andrade e a conquista das culturas arcaicas, pelo Modernismo da Europa, Mário Pedrosa (1964, p.136) era de opinião que os artistas brasileiros não precisavam ir, como os europeus, até “às latitudes exóticas da África e da Oceania para revigorar as forças em fontes mais puras e vitalizadas de certas culturas primitivas”, pois o Brasil, no

tocante de sua realidade, já era este lugar, estando, portanto, em sintonia com os interesses das pesquisas modernistas.

Vale ressaltar, ainda, que, mediante a valorização da produção artística das primeiras civilizações, o uso dos termos “primitivo” e “bárbaro” nas explanações pedrosianas possui uma conotação positiva. Ora, convém lembrar que, naquele momento, cada vez mais os modelos clássicos perdiam espaço para as “produções que se mostravam mais espontâneas. A liberdade na expressão plástica passou a ser um elemento fundamental, em meio ao enfraquecimento das regras, normas e padrões ditados” pela academia (MOTTA; SILVA, 2009, p. 46). A estruturação de todo um ambiente propício ao reconhecimento das formas mais “puras” contribuiu, também, com a legitimação dos trabalhos de arte desenvolvidos por doentes mentais. No Brasil, esta questão tornou-se mais intensa no decorrer da década de 1940, com a atuação do Ateliê do Engenho de Dentro: uma experiência que proporcionou a Pedrosa desenvolver seu conceito de “Arte Virgem”⁶³, onde ele procurava dar um embasamento para a arte nas necessidades vitais do homem e na própria natureza:

A esta expressão, que ele acreditava ter origem nas necessidades vitais do homem, denominou de arte “virgem”, porque é realizada por criadores espontâneos, que não seguem regras clássicas e que começam a pintar depois de adultos. A própria definição “virgem”, atribuída por Pedrosa, implica na reafirmação da crença de uma produção “pura”, espontânea, que se distancia do academicismo. É importante lembrar que o crítico defendia a arte e a política como formas de manifestações humanas. Inicialmente, interessou-se

⁶³ Podemos dizer que as questões de Pedrosa com a Arte Virgem dialogam com o conceito de Arte Bruta, defendido pelo pintor francês Jean Dubuffet (1901-1985), em 1945. Segundo o artista, “o normal é psicótico. Normal significa falta de imaginação, falta de criatividade”. Ou seja, ele prezava pela autonomia da arte frente às convenções ligadas à tradição da pintura francesa, exaltava o acaso como altamente relevante para o processo de criação artístico e acreditava que a lucidez servia de trava para a imaginação. Em 1948, ao lado de Jean Paulhan (1884-1968), André Breton (1896-1966), Charles Ratton (1895-1986), Henri-Pierre Roché (1879-1959) e Michel Tapié (1909-1987), criou a Companhia de Arte Bruta, com intuito de estudar e colecionar a expressão artística marginal. Nas palavras de Dubuffet: “Entendemos pelo termo as obras executadas por pessoas alheias à cultura artística, para as quais o mimetismo contrariamente ao que ocorre com os intelectuais desempenha um papel menor, de modo que seus autores tiram tudo (temas, escolha de materiais, meios de transposição, ritmo, modos de escrita etc.) de suas próprias fontes e não dos decalques da arte clássica ou da arte da moda. Assistimos à operação pura, bruta, reinventada em todas as fases por seu autor, a partir exclusivamente de seus próprios impulsos”, fragmento de: ART BRÛT. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3776/art-brut> >. Acesso em: 12 de jan. 2022.

pela política, mas prolongou suas concepções à arte. A liberdade do indivíduo era um dado essencial em seu pensamento (MOTTA; SILVA, 2009, p.47).

Em continuidade ao que pensava Mário Pedrosa, o movimento modernista no Brasil, aos poucos, foi se bifurcando em duas correntes: uma de grande força espiritual e artística (onde pintores como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti aproximavam-se dos tipos brasileiros e demais elementos do viver popular), e a outra marcada por uma expressividade anedótica e por modismos preconceituosos, desencadeados pelas correntes do “verde-amarelismo” e, depois, com o indianismo anacrônico da “Escola da Anta”. Esta sim, para o crítico, de caráter importado mesmo da Europa, em uma atitude decalcada no fascismo italiano e no nazismo alemão. Assim, Pedrosa procurou delinear a primeira fase do modernismo brasileiro, destacando a importância da Semana de Arte Moderna, não só para o desenvolvimento artístico e literário do país, mas também para a evolução de um novo estado de espírito, concluindo que:

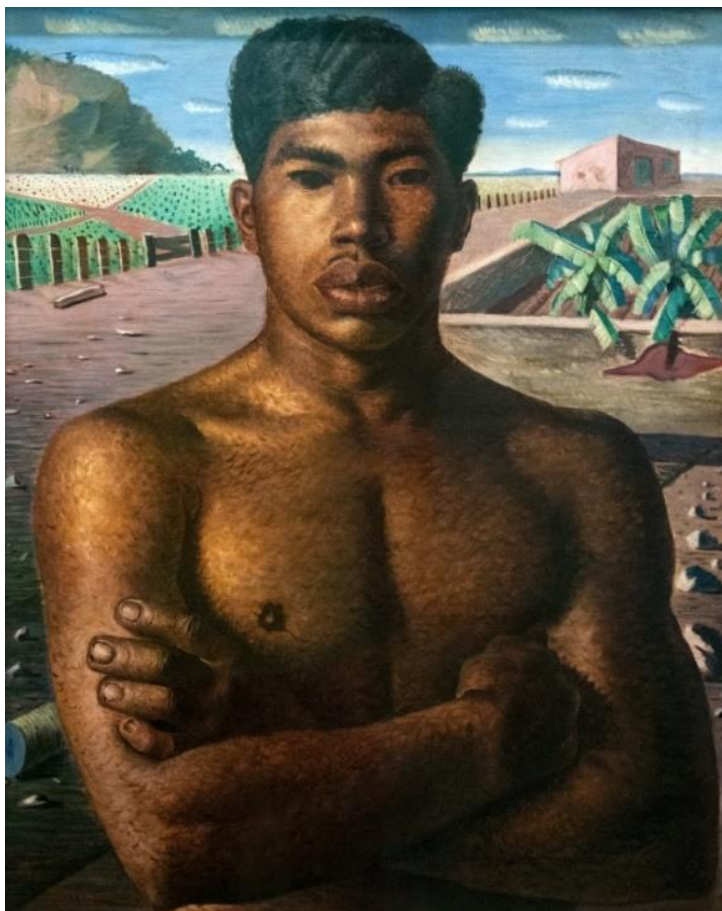
Pela primeira vez nesse Brasil pachorrento, inerte que no entanto começava a esboroar-se sob desintegração da velha economia feudal e cafeeira, um punhado de jovens se levanta contra a modorra e clama que não somente nos domínios interessados da política os homens têm motivos de lutar, de brigar. A arte é cada vez mais, em nossos dias, uma atividade digna de por ela os homens, os melhores dentre eles, lutarem e se sacrificarem (PEDROSA, 1964, p. 142).

O empenho por um Brasil autêntico, impulsionado pelo primitivismo, desencadeou outras experiências artísticas, abrindo caminho para a segunda fase modernista, a princípio, focada em torno de uma arte de cunho político que pudesse ser compreendida e captada por todos. O Figurativismo, ligado ao Expressionismo Social, mostrou-se como ideal para satisfazer os novos interesses estéticos, e Cândido Portinari foi um dos artistas com maior presença naquele momento, tendo o homem comum, em especial a figura do trabalhador, e seu contexto social, como gatilho poético para a feitura de suas obras. Conforme Pedrosa (1981, p.10-16), atendidas suas urgências de natureza sentimental, “como num processo doloroso de separação afetiva com o passado, necessária à sua maioridade artística”, Portinari foi se entregando sempre mais às novas exigências plásticas, bem distantes dos primeiros semblantes luminosos, tão característicos de seu ciclo marrom. O artista debruçou-se em uma profunda pesquisa pela

“síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre o puro pictórico e a vida”.

Ao mesclar elementos dos universos clássico e moderno, fazendo uso precisamente da deformação, Portinari proporcionou tensões, não só nos planos compositivos, mas também “entre a ideologia trabalhista e racial propagada pelo governo” Vargas (SIMIONI, 2014, p.260). O Estado Novo tinha como uma de suas premissas enaltecer a mestiçagem, exatamente por sua capacidade de apaziguar e dissimular as séries de explorações e violências vivenciadas pelas populações negras e indígenas em nosso país. Algo que o artista de Brodósqui não apenas evitava, como monumentalizava em suas pinturas (Figura 14). Ele, aliás, encarregou-se da decoração de grandes obras públicas, como os afrescos do Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro, um marco significativo na arquitetura moderna brasileira. Através dessa parceria com o Estado, era inevitável que passasse a ser visto como o “pintor oficial” da Gestão de Getúlio Vargas, contradizendo suas convicções até então de esquerda.

Figura 14 - “Mestiço” (1934), óleo sobre tela, de Cândido Portinari, exemplifica a ênfase na temática da mestiçagem e o apoio do artista aos ideais do Governo Vargas.



Fonte: A Obra pertence ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: < <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=15317&ns=201000&Lang=BR&museu=0&mostra Explorar=1> >. Acesso em: 20 mar. 2023.

O curioso é que na medida em que o pintor paulista mudava suas exigências plásticas e, em certo sentido, ideológicas, alteravam-se, também, as perspectivas de Mário Pedrosa sobre o trabalho daquele. Na verdade, isso nos mostra o distanciamento do crítico, em relação ao Expressionismo e o seu interesse em dialogar com outras questões éticas e estéticas, que lhe fariam, tempo depois, aderir ao Abstracionismo, dando início a um novo capítulo do Modernismo no Brasil.

Para pensarmos melhor a inserção da produção artística brasileira na lógica do projeto moderno, precisamos considerar a vinda e as consequências do Abstracionismo

em nosso país, juntamente com a atuação de um dos seus maiores defensores, Mário Pedrosa. Segundo o teórico, esta manifestação estava em plena harmonia com a realidade desenvolvimentista vivida pelo Brasil, naquele momento. A produção construtivista, fundamentalmente otimista e utópica, ligava-se a um “sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade” (MORAIS, 2006, p. 101), na qual o artista anseia edificar o porvir no presente.

O Abstracionismo ou Concretismo⁶⁴ surgiu por volta de 1910, concomitantemente, em diversos lugares do continente europeu. Conforme elucidado De Micheli (2004), somente entre 1910 e 1914 é que adquiriu um aspecto próprio e pôde entrar para a história da arte como uma manifestação artística. Seu florescimento foi decorrência inevitável de um conjunto de modificações históricas e estéticas que permearam no começo do século XX, e dentre suas características mais significativas, destacamos o rompimento com a representação ilusionista da natureza, a defesa e a simplificação da forma, a rejeição da perspectiva e do tradicional jogo de sombra e luz, e, por fim, a atribuição de novos usos das cores. Porém, muito além das questões técnicas, o mais relevante para o nosso estudo é que a tendência abstracionista estava afinada ao desejo de se erguer uma nova realidade, física e ideológica, principalmente, quando tratamos do Construtivismo russo⁶⁵, cujas pretensões eram a de dar o salto do subdesenvolvimento e a de esculpir o futuro.

Frederico Morais (1978) reflete, no artigo “A vocação construtiva da arte latino-americana (Mas o caos permanece)”, ser este tipo de produção possuidora de um

⁶⁴ Segundo De Micheli (2004, p.229), aproximadamente em 1930, alguns dos protagonistas do Abstracionismo buscaram chamá-lo pelo termo Concretismo, porque acreditavam ser aquele primeiro impróprio. “De fato, uma imagem enunciada numa tela, ou realizada num material plástico, por mais abstrata que seja, já é por si mesma concreta; além disso, o abstracionismo puro, não se inspirando de maneira alguma na realidade natural e, portanto, não obtendo dela nenhum elemento, isto é, não sendo o resultado de uma abstração, mas a proposta de uma nova realidade, coloca-se logicamente fora de tal dominação”. No entanto, o autor ressalta que essa substituição feita com mais de 20 anos de atraso, após a elaboração de inúmeros manifestos, escritos e, mesmo, a titulação de obras, é algo que só pode gerar confusão. É por este motivo que optamos pelo uso do nome Abstracionismo, com exceção, apenas, quando estivermos discutindo sobre os movimentos Concreto e Neoconcreto no Brasil.

⁶⁵ Das várias correntes que integraram o Abstracionismo, discutiremos apenas sobre o Construtivismo, pela importância que teve no Brasil e nas reflexões de Mário Pedrosa.

programa fundamentalmente esperançoso, ao defender a arte como uma ferramenta essencial de transformação do homem e do mundo. Vejamos como:

O artista construtivo sonha de olhos abertos, quer esculpir o futuro no presente. O gesto construtivo é um gesto fundador de mundos. Não se trata, portanto, de copiar ou imitar o existente, o já gesto e, portanto, imperfeito; mas de inventar, de fazer surgir um mundo novo, claro, limpo, transparente, criar, como diz [...] João Cabral, “o espaço de um mundo de luz limpa e sadia, portanto, justo” (MORAIS, 1978, p.108).

Nascido durante o período revolucionário na Rússia (1917), o Construtivismo propôs uma arte distante do tradicionalismo do passado, e que estivesse associada aos avanços técnicos e científicos acarretados pela eclosão do industrialismo. O movimento, ainda, procurava auxiliar no processo de reconstrução da nova sociedade russa, pautada nos ideais do Socialismo, e, portanto, provida de funções social e política. A arte seria o modo de resolver as necessidades materiais e de sistematizar o proletariado revolucionário. Os artistas construtivistas souberam aplicar em seus trabalhos o sentimento de uma modernidade voraz e precisa, abolindo o sentido da arte pela arte e sua divisão hierárquica. Também, não podemos esquecer, o fato desta vanguarda ter como preocupação a universalidade de suas mensagens, procurando se fazer compreensível e acessível a todos os indivíduos, e, para tal, acionava primeiro a mente e apenas em um segundo plano recorria aos sentidos:

Alguns dos partidários desses princípios acreditavam que no reino rarefeito dos universais existiam leis para a arte, assim como as há para a geometria, exemplo supremo de relações perfeitas, e que, portanto, talvez fosse possível construir obras de arte por meio do intelecto. A arte construída de acordo com esse ideal, evitando qualquer contaminação do mundo material e permanecendo livre de qualquer influência pessoal do artista, seria completamente autônoma e só obedeceria a leis universais. Em virtude dessa convicção, a arte foi muitas vezes considerada como uma espécie de modelo idealista para as relações harmoniosas que se julgavam possíveis, em última análise, tanto para os indivíduos como para toda a sociedade (CHIPP, 1996, p. 313).

Malgrado o Construtivismo estivesse associado ao pensamento de ser o “revelador da verdadeira alma russa”, como enfatizou Kazimir Malevich (1879-1935), o

movimento teve grande presença na América Latina⁶⁶, sobretudo, nas chamadas sociedades abertas (como o Brasil e a Argentina), de crescimento exógeno, onde empreenderam o liberalismo social e econômico, perderam o espírito de grupo típico das civilizações tribais e tiveram, por exemplo, uma menor manifestação da cultura pré-colombiana.

Segundo Morais (1978, p 101), no caso brasileiro, é possível caracterizar uma vontade construtiva entre nós “como algo mais profundo e anterior à própria existência do construtivismo em alguns países europeus”. Para o teórico, isso se explica pela ausência, em nosso território, de “um espaço próprio, codificado, onde nos mover e agir” ou, ainda, de uma “cultura definida” com a da Europa. Embora, em certo sentido, detectamos uma postura colonialista na maneira como Morais olha para a cultura local, ao compará-la ao padrão europeu, concordamos com ele, quando afirma ser a corrente construtivista, por sua natureza, renovadora e transformadora, mais coerente a realidade vivida pelo Brasil, naquela época. Por incrível que pareça, esta condição, atrelada às modificações ocorridas em nossos campos econômico e social, vinha ao encontro do grande propósito construtivista, de fundar uma nova ordem social. Podemos dizer, ainda, parafraseando o crítico mineiro, que o Construtivismo não seria aqui uma “manifestação cultural de sociedades industriais, terciárias ou avançadas, mas de sociedades em fase inicial de arranque econômico, como na URSS” (MORAIS, 1978, p.109), durante a euforia da Revolução de 1917, obviamente, mantidas as diferenças de nosso projeto político. Logo, a nossa provável vontade ou vocação construtiva reverbera todo um momento em que o Brasil, em especial, pretendia “dar o salto do subdesenvolvimento”, buscava “esculpir o futuro” e, dentre os caminhos estéticos surgidos, a arte construtivista era a mais apta a acatar os interesses locais.

De uma maneira geral, abstração geométrica no país tomou corpo, a partir do Concretismo⁶⁷ que, posteriormente, preparou terreno para o surgimento do

⁶⁶ A Arte Construtivista não ocorreu de forma igual no continente latino, por exemplo, enquanto os madistas argentinos debatiam-se contra o Surrealismo, os concretos e neoconcretos brasileiros digladiavam-se entre o ótico e o orgânico, a lógica e a intuição, o visual e o plurissensorial.

⁶⁷ Não podemos deixar de mencionar que a Arte Concreta brasileira foi fortalecida com a criação de diversos espaços expositivos pelo país, a exemplo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (em 1948), do

Neoconcretismo. O propósito do movimento estava bastante claro: romper com a idealização renascentista do espaço, fundamentada na perspectiva, para valorizar a produção de uma linguagem que atendesse aos rigores da forma, da linha, do plano e da cor e, conseqüentemente, despertasse no público outras percepções ainda não existentes. Além disso, a Arte Concreta prestava-se a combater a pintura acadêmica neoclássica produzida pelos modernistas figurativistas. De acordo com Villas Bôas (2014, p. 267), a busca dos artistas concretos pelas “formas privilegiadas”, significou, para muitos, o compromisso com a liberdade de expressão. “Libertar-se da imitação da natureza e deixar de procurar a brasilidade a cada passo, atribuindo à arte um caráter universal”.

Diante do cenário apresentado, Mário Pedrosa percebia no Abstracionismo a chance de atingir universalmente o coletivo, promovendo a afetação mútua de todas as consciências e libertando artista e público do individualismo apregoado pelo sistema capitalista. O olhar do crítico sobre a questão da forma perpassaria por seus estudos da Psicologia da *Gestalt* e pelo contato com o projeto da médica Nise da Silveira e do artista Almir Mavignier, no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no bairro carioca Engenho de Dentro, onde os dois trabalhavam a pintura de pacientes, a partir da abstração como uma ferramenta de expansão da personalidade. A abordagem de Pedrosa colocava no mesmo patamar de igualdade os desenhos e as pinturas elaboradas pelas crianças⁶⁸ da escolinha de arte, ministrada por Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Aliás, foi através da fusão de todas essas experiências que Mário Pedrosa pôde dar um tom singular ao seu pensamento crítico.

Na teoria da forma, defendida por ele, “a percepção visual não é apenas um processo sensorial e mental de superfície, é também um processo que vem do inconsciente” (PEDROSA, 1979, p.6). As qualidades estéticas de uma obra não nos são

Museu de Arte de São Paulo (Masp) e, também, do Museu de Arte Moderna na capital paulista, em finais da década de 1940.

⁶⁸ Pedrosa (1981, p.73) via no trabalho das crianças “um estado de cultura em seu aspecto mais vivo e original e o grau de desenvolvimento educacional atingindo”. Para ele, a educação visual era o caminho necessário para o qual os futuros adultos pudessem se tornar pessoas melhores e aptas “a julgar e apreciar, sem desajustes e prejuízos”, as ações dos outros e as suas mesmas. Aprendendo, também, a “tirar alegria”, tanto dos grandes acontecimentos quanto dos mais triviais.

dadas exclusivamente pelo campo da técnica plástica, elas dependem de uma série de fatores sensíveis que vão muito além da visualidade:

Sensações isoladas resultantes de estímulos locais se traduziriam depois, com o auxílio intelectualista de uma associação de idéias, em obra de arte ou em beleza. Seriam assim esses processos associativos que nos revelariam “as qualidades formais” da interação das partes do todo, das estruturas figurais. A arte é assim reduzida a um instrumento para outros fins, e jamais um fenômeno em si, acabado, com suas leis internas, sua autonomia, sua escala intrínseca de valores, seu poder emocional derivado de seu próprio drama formal. Os progressos psicológicos dos últimos tempos vieram dar à pretensão autonomista do fenômeno artístico uma justificação teórica de caráter científico. Uma das atividades essenciais ao homem; ela perde seu complexo de inferioridade e passa a viver em pé de igualdade com a ciência, a religião, a política etc. (PEDROSA, 1979, p.23).

Por isso, precisamos considerar as formas, tanto pelo uso da inteligência quanto pelo manejo dos nossos sentidos. Ver e sentir são caminhos para criação, um convite para vivenciarmos os objetos, conforme os valores da expressão. Como podemos notar, para Pedrosa, a forma trazida pela abstração era movida por uma espécie de rutilação do inconsciente, fazendo-nos mergulhar naquilo que temos de mais íntimo e instintivo. A Arte Abstrata permitiu o resgate da espontaneidade que a racionalidade moderna nos havia roubado, mas, ainda, tão bem preservada nas produções artísticas elaboradas pelas crianças e pelos loucos. Quanto a estas últimas, Mário Pedrosa dedicou uma série de textos e estudos, a exemplo de “Arte, forma e personalidade” (1979), onde ele desenvolveu uma belíssima reflexão acerca do papel da loucura na sociedade ocidental e de como este foi sendo ressignificado com o passar do tempo, até chegar à série de estereótipos e preconceitos conhecidos por nós, na atualidade.

No passado, as primeiras civilizações tinham em conta o devaneio e outras categorias de transtornos mentais como algo a ser venerado, respeitado e amado. O louco, antes de qualquer coisa, era tido como um ser superior, munido de poderes especiais (sobrenaturais), em certos casos, divinizados, e não um enfermo digno de compaixão, ou figura de chacota pública, condenado ao isolamento social. A situação começou a mudar com o advento do cristianismo, na Idade Média, momento marcado pela tendência de se confundir as manifestações psíquicas com as possessões demoníacas. Hereges e loucos, classificados como os “profetas de Satã”, foram perseguidos e condenados às fogueiras

da Inquisição. Porém, com a entrada do Renascimento, as anomalias da mente ficaram ao encargo dos cuidados médicos, mantendo-se, deste modo, na contemporaneidade.

O diálogo entre arte e loucura, na obra de Pedrosa, solidificou-se com a sua experiência no Ateliê do Engenho de Dentro, criado em 1946, como uma extensão do núcleo de Terapia Ocupacional e Recreação, dirigido pela psiquiatra Nise da Silveira, com a parceria de Almir Mavignier e o apoio de artistas, como Abraham Palatnik (1928-2020) e Ivan Serpa (1923-1973). Revelando-nos os talentos de Adelina Gomes (1916-1984) (Figura 15), Emygdio de Barros (1895- 1986), Raphael Domingues (1912-1979), entre outros, cujas obras representaram para Mário Pedrosa a oportunidade de formular um pensamento que pudesse despertar, no público em geral, o desejo de criação para um mundo novo, recondicionado pelos sentidos. Isso daria à Arte Moderna brasileira uma dimensão muito maior do que a de ser uma simples moda ou escola artística de origem europeia, afirmando-se em meio a singularidades do seu próprio contexto local.

Dentre os anos, de 1947 e 1949, os artistas do Engenho de Dentro tiveram suas obras expostas em duas importantes coletivas, as quais foram acompanhadas por uma série de polêmicas, acirrando as tensões entre acadêmicos e modernistas. A participação de Pedrosa em defesa do grupo coordenado por Nise, frente à crítica conservadora e preconceituosa de tipos como Quirino Campofiorito (1902-1993), que não reconhecia a legitimidade de seus trabalhos, foi um dos fatores fundamentais para fortalecer o prestígio e a carreira de Mário como crítico de arte no Brasil e no mundo. O que o levou a se aprofundar na discussão sobre a universalidade da organização da chamada “boa forma”: estruturas simples, estáveis e constantes, responsáveis pela dimensão expressiva na arte, estando, portanto, disponíveis a todo e qualquer indivíduo, por meio da intuição.

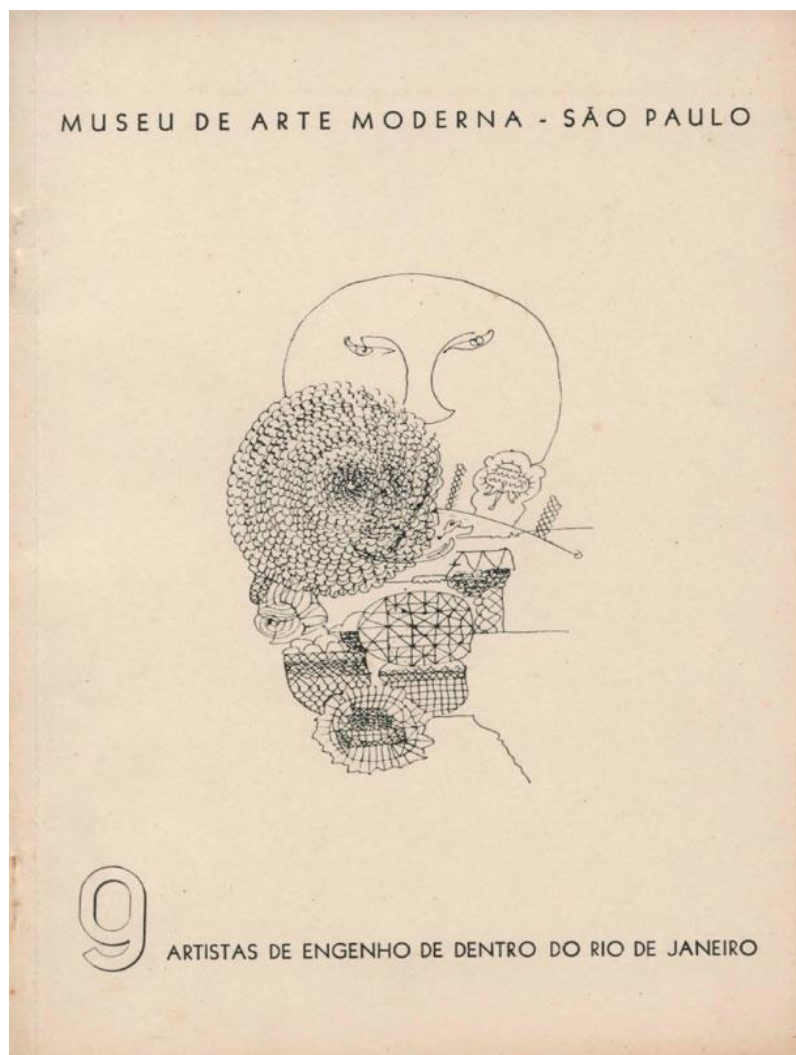
Figura 15 - Sem título (1953). As obras de Adelina Gomes são permeadas por imagens arquetípicas femininas e por menções à figura materna.



Fonte: Disponível em: < https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/nise-da-silveira/oasis/?content_link=8 >. Acesso em: 14 mar. 2023.

Conforme Villas Bôas (2019), a primeira exposição, em 1947, levantou questões envolvendo os limites entre normalidade e anormalidade, arte e razão, academicismo e experimentação. Já na segunda, intitulada de “9 Artistas do Engenho de Dentro”, realizada em 1949, também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o debate ressurgiu quando a doutora Nise da Silveira, no catálogo da mostra (Figura 16), retomou a problemática entre racionalidade e loucura, explicando que a capacidade criativa, tanto dos artistas internos quanto dos não-internos, dependia do dom de cada um de apreender “qualidades significativas, fosse de modelos interiores ou do mundo exterior” (BÔAS, 2019, p. 278), despertando em nós emoções que permanecia um mistério. A fala da médica recebeu a anuência de Pedrosa, que via nesta produção aquilo “que há de ‘mais peculiar ou de mais importante no campo cultural e artístico’” (ARANTES, 1991, p.38), justamente por ela dispor de uma natureza autêntica e fluída, não estando condicionada a uma ligação direta e estreita com o objeto artístico.

Figura 16 - Capa do catálogo da exposição “9 artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro” (1949).



Fonte: Disponível em: < <http://www.bienal.org.br/post/362> >. Acesso em: 14 mar. 2023.

As reflexões de Mário Pedrosa sobre o Abstracionismo foram determinantes para a criação do Concretismo carioca, através do Grupo Frente (composto em 1954) e, por extensão, serviu de influência para o surgimento do Neoconcretismo, em 1959. O crítico desenvolveu indagações sobre a Arte Concreta, com o intuito de estimular os jovens artistas ao “exercício experimental da liberdade”, tecendo, assim, um dos principais traços do movimento no Rio de Janeiro. Enquanto isso, em São Paulo, o debate era animado pelas ações do Grupo Ruptura (formado em 1952), sob a liderança do artista Waldemar Cordeiro (1925-1973) que notabilizava a invenção das formas e a produção de

obras seriais e moduladas, profundamente impactadas pelo trabalho do artista e arquiteto suíço, Max Bill (1908-1994), que, inclusive, recebeu o Prêmio Internacional de Escultura, com a sua “Unidade Tripartida”, exposta na I Bienal de São Paulo, em 1951.

O grupo de pintores concretos de São Paulo, o “Ruptura”, além de Cordeiro, era constituído por Lothar Charroux (1912-1987), Geraldo de Barros (1923-1998), Kazmer Féjer (1923-1989), Leopold Haar (1910-1954), Luiz Sacilotto (1924-2003) e Anatol Wladyslaw (1913-2004), além dos poetas do Grupo Noigandres, Augusto e Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927-2012). Já o grupo concreto do Rio de Janeiro, o “Frente”, contava com as participações de Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920-2001), Carlos Val, Décio Vieira (1922-1988), João José da Silva Costa (1931-2014), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Vicent Ibberson e Ferreira Gullar (1930-2016). Em seguida, integraram a esta a agremiação os artistas Abraham Palatnik (1928-2020), César Oiticica, Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980), Rubem Ludolf (1932-2010), Elisa Martins da Silveira (1912-2001) e Emil Baruch.

Contudo, não demorou muito para que aparecesse divergências entre as duas manifestações. Para os artistas do Grupo Frente, a linguagem geométrica não era tratada com o mesmo rigor e frieza presentes nas produções paulistas, mas sim vista como um campo aberto à experimentação e à indagação. A forma independente com a qual lidavam com os postulados teóricos do Concretismo foi alvo de crítica do Grupo Ruptura, que defendia uma noção de objeto artístico, fincada em leis claras e em cálculos matemáticos. Contudo, é essa liberdade e organicidade dos integrantes do Frente, trazidas, por exemplo, nas “Superfícies Moduladas” de Lygia Clark, nos “Tecelares” de Lygia Pape e nas experiências cinéticas de Palatnik, que nos levaram à dissidência denominada de Neoconcretismo, abrindo uma outra etapa de discussão e desenvolvimento da arte brasileira, onde se trocavam os padrões técnicos e cientificistas pela experimentação sensorial, com rejeição ao primado da razão sobre a sensibilidade, em nome da construção de uma percepção afinada com todos os sentidos corporais.

Segundo Gullar (1962), autor do “Manifesto Neoconcreto” e um dos mentores do movimento, a decadência da Arte Concreta deve-se à aproximação, quase obsessiva, entre arte e ciência, cujo grande resultado foi o predomínio desta última sobre

os problemas estéticos da primeira. Partindo do princípio de que a obra não pode se deter ao puramente visual, propondo uma revisão poética de Mondrian (1872-1944), Malévitch (1879-1935), entre outros, os neoconcretos reconheciam a necessidade de uma reintegração das formas em uma conjuntura das significações, devolvendo a elas a sua “multivocidade perceptiva”. Em outros modos:

A arte neoconcreta [...] é, sobretudo, uma experiência estética que se vai desenvolvendo dialeticamente à força de indagações e respostas. Vindos de experiências pessoais, até certo ponto isoladas, mas trabalhando as mesmas proposições gerais da arte concreta, os artistas que integram esse movimento, encontram-se, em certo ponto, pela afinidade das soluções que iam descobrindo. Essas soluções permitiram-lhes uma reformulação de alguns dos problemas básicos da arte contemporânea [...]. Ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos, decifrados – que partem de um suposto conhecimento do que seja a forma, a cor e até mesmo as leis que a regem -, os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambigüidade do mundo para descobrir, nele, pela experiência, direta, novas significações (GULLAR, 1962, p.58-60).

Neste período, Mário Pedrosa não se encontrava no Brasil, pois havia recebido, em 1957, a bolsa de estudo do projeto Oriente-Occidente, da Unesco, para ir ao Japão. Somente no final de 1959 é que retornou ao país, porém seu foco de atenção estava direcionado para a arquitetura moderna, encarada, por ele, como a verdadeira “síntese das artes”, mais tarde, idealizada na construção de Brasília. Imergida em um contexto social lesionado pelo conservadorismo político do golpe que instituiu o Estado Novo em 1937, a arquitetura brasileira assumia um feitiço revolucionário, amparado nas ideias do arquiteto suíço Le Corbusier (1887-1965), cuja preocupação era alcançar o purismo arquitetônico, lançando, desta forma, as bases de um modernismo racionalista.

Para Pedrosa, o processo de modernização artística no Brasil foi liderado pelos jovens arquitetos, reunidos em torno da figura de Lúcio Costa (1902-1998). Na medida em que se concentraram na realidade geográfica e física do país, eles puderam se conectar mais rapidamente com as vanguardas arquitetônicas europeias. Logo, desde meados da década de 1930, a arquitetura brasileira já era uma fiel representante das vertentes construtivas estrangeiras, antecipando e legitimando o Abstracionismo, que só assolaria as nossas artes plásticas a partir dos anos 1950. Por isso, Mário Pedrosa, como

grande defensor do movimento, passou a se dedicar a produção crítica no campo da arquitetura.

Ao tomar Brasília como uma grande obra de arte coletiva, Pedrosa via na edificação da nova capital a possibilidade de se reunir em um só lugar todas as atividades sociais e culturais do homem. Ou seja, a concretização da “síntese das artes”, o único caminho, segundo o crítico, que poderia contornar o “pessimismo destrutivo da arte individualista” daqueles dias e, ainda, subverter os “impulsos temperamentais românticos e expressionistas em voga. O único meio de reintegrar o artista na consciência da dignidade de uma missão social” (PEDROSA, 1981, p.361). Através da nova capital federal, as artes tinham novamente a chance de recuperar seu “papel social-cultural de primeiro plano nesta tarefa de construção regional e internacional pela qual o mundo” estava passando (PEDROSA, 1981, p.361, grifo nosso).

Ao se posicionar a favor de Brasília, mesmo com grandes ressalvas ao seu projeto político e ao programa proposto pelo governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976), Pedrosa depositava ali a esperança para a criação de um novo e orgânico processo civilizatório. Em suas elucubrações em torno da cidade recém-gestada, ele procurou refleti-la a partir do conceito de “civilização oásis”, desenvolvido por Wilhelm Worringer (1881-1965), em seu estudo sobre o antigo Egito. Neste, o historiador alemão mostra-nos que uma civilização oásis é aquela onde a sua história natural é algo praticamente inexistente e seu povo surge artificialmente. Tendo como principal característica a “natural facilidade com que recebe as formas culturais mais externas e mais altas e a naturalidade extrema com que nega a própria natureza. Nela, o ‘natural’ é negar a natureza” (PEDROSA, 1981, p. 304) e é nessa negação que se encontra o seu poder de absorver quaisquer contribuições culturais. Além disso, Worringer ressaltou que a essência de uma cultura explica-se por sua relação com a terra e, mesmo em uma do tipo não nativa, não havendo obstáculos naturais no lugar onde ela esteja, é possível ocorrer seu engendramento dentro de poucas gerações. “Quer dizer, a civilização se vai naturalizando, enquanto a adaptação à terra se torna orgânica, criando raízes bastante para permitir brotos culturais autóctones” (PEDROSA, 1981, p.305).

Pedrosa observava, no projeto de Lúcio Costa, a tentativa de se implantar algo do tipo no Brasil, como uma espécie de colônia absoluta (sem uma metrópole),

fundada sobre bases artificiais. Isso vinha a calhar, conforme o crítico, com o fato de não termos nascidos naturalmente, “mas pela irrupção artificial e exógena de comunidades urbanas”, estando nós “condenados ao moderno’, isto é, a desenvolver um formidável poder de absorção”, seja qual for a complexidade da cultura em questão (ARANTES, 1991, p.97). Na concepção de Mário Pedrosa (1959), tal condenação estava atrelada à ideia do Brasil ser um país colonizado e sem um passado próprio, que conquistou o *status* de “civilização” apenas com a chegada dos portugueses. A ausência de uma origem definida é, para o crítico, um sinal de que somos modernos de nascença e já desde cedo “banimos de vez o espírito conservador ‘que só admite a evolução histórica como fruto espontâneo e orgânico de fatores naturais e da tradição’”. Por trás da fatalidade de nossa história existe a possibilidade de estarmos sempre a nos refazer. O Brasil é, portanto, o “lugar onde tudo podia começar do começo. E começar tudo de novo é sinal dos novos tempos, a modernidade em pessoa” (ARANTES, 2004, p.22).

A “Teoria da Civilização-Oásis” encontrou em Brasília um terreno propício, visto que concederia bem ali, “no coração do Brasil”, “um centro de irradiação”, “um processo de ‘autocolonização’ de nosso território, fruto do “espírito do plano” (PEDROSA, 1959), e o desenvolvimento do interior do país, na opinião de Mário, garantido através da reforma agrária (até hoje nunca realizada). Todavia, com o tempo, Pedrosa percebeu que estava enganado, em relação à construção da capital federal, pois a “cidade nova” não trazia nada de novo para o país, repetia velhos modelos e estigmas, além de não atender a seus anseios sociais, vagando para sempre no plano da utopia. Aqui se encerra, então, a segunda fase modernista para Pedrosa, iniciando a terceira e última, onde o pêndulo da história volta-se, mais uma vez, para as artes visuais, com a inauguração da I Bienal de São Paulo e a internacionalização da produção artística brasileira.

Em 1951, com inspiração na Bienal de Veneza, o Brasil dava um grande passo no mundo das artes, com a realização da I Bienal de São Paulo⁶⁹, pelo empresário

⁶⁹ Segundo Aracy Amaral (2006), o III Salão de Maio, organizado por Flávio de Carvalho, em 1939, é o antecedente direto da Bienal de São Paulo, porque nele já desponta preocupações distantes das questões sociais e regionais, imperantes nas produções dos artistas brasileiros, estando, por sua vez, comprometido

Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977). A iniciativa é considerada como a primeira exposição de Arte Moderna de grande porte ocorrida fora dos grandes centros culturais (Europa e Estados Unidos). A I Bienal trouxe à nação, pela primeira vez, obras de Pablo Picasso (1881-1973), Alberto Giacometti (1901-1966), René Magritte (1898-1967), George Grosz (1893-1959), entre outros. Também apresentou a produção brasileira, por meio dos trabalhos de Lasar Segall (1891-1957), Victor Brecheret (1894-1955) e Oswaldo Goeldi (1895-1961). Ademais, a primeira edição concedeu prêmios à escultura “Unidade Tripartida” de Max Bill e à tela “Formas” de Ivan Serpa (1923-1973). Isso revela um sintoma da atenção despertada no país, pelas novas tendências construtivas na arte (como vimos anteriormente) que, por sua vez, serão muito bem exploradas nos anos posteriores.

Mário Pedrosa (1981) viu o acontecimento com grande entusiasmo, não só para o Brasil como também para a América Latina e, mesmo, para a Europa. Em texto escrito sobre o evento, ele destacou que, apesar de algumas lacunas, “os salões do Trianon da Avenida Paulista” concederam-nos um verdadeiro panorama do conjunto de toda a arte mundial produzida naquele período:

O público brasileiro tem assim, pela primeira vez, contato com o que se convencionou chamar de arte moderna. O impacto foi terrível e direto. Em muitos esse impacto produziu indignação, em outros perplexidade. Mas ninguém saiu ou sairá dali indiferente. Até guardas-civis que mantêm a ordem do Trianon têm perdido a imperturbabilidade funcional para explodir em invectivas, imprecações irônicas ou furiosas diante das manifestações mais vanguardistas ou audaciosas ali expostas [...] os visitantes se detêm intrigados. Desesperadamente em busca de um sentido, de um título significativo ou sugestivo ou de um nexos externo que lhes permitia penetrar naquela meada de linhas, planos e cores sem objetividade aparente, eles não sabem o que ver. Acostumados a olhar um quadro ou uma escultura para apreciar um assunto ou a fidelidade de uma cópia do natural, eles se sentem desesperados para ver uma pintura não somente sem assunto, mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis (PEDROSA, 1981, p.40).

com a busca de uma “sensibilidade maior”. Além disso, o Salão contou com trabalhos destacados no meio artístico internacional e trouxe a polêmica das novas tendências, o Surrealismo e o Abstracionismo (com ênfase nesta).

A polarização de duas tendências artísticas também foi notada pelo crítico. Segundo ele, de um lado tínhamos a Arte Concreta, impessoal e construtivista, e do outro, uma produção ligada às diversas variantes figurativas, sem falar dos “bastardos de Picasso, Matisse ou Braque” (PEDROSA, 1981, p.40). De um modo geral, Pedrosa explica que a Bienal paulista promoveu, ao mundo artístico e culto do Brasil, uma grande revisão de seus valores, visto que a pintura e a escultura locais, ditas modernas, retardavam de trinta anos. Lição esta, a ser apreendida, também, por países como os Estados Unidos, onde o novo e o velho, o presente e o passado conviviam conflituosamente. O crítico conclui que os principais aspectos do Modernismo foram contemplados pela nossa Bienal que teve, até mesmo, uma representação da Arte Moderna mais decisiva do que a própria Bienal de Veneza. E, por fim, ele não vacila em dizer que o evento brasileiro consagrou a vitória de Max Bill sobre Giacomo Manzú (1908-1991), oficializando o Abstracionismo em nosso território, e que a “América reconhece melhor o futuro do que a velha Europa, gloriosa e veneranda na sua velhice” (PEDROSA, 1981, p.40).

A maneira como Mário Pedrosa observou as três fases da Arte Moderna no Brasil sinaliza, antes de mais nada, o espírito de um homem marcado profundamente pelo seu tempo. Ser moderno, para Pedrosa, era ser condizente com a sua própria esperança no mundo e na humanidade, era estar sempre acreditando no melhor e não importava o que pudesse acontecer de ruim. Utópico, essencialmente marxista, seguiu de mãos dadas com o ideal moderno até o fim, mesmo quando já não fazia mais sentido exorcizar os males do presente para se projetar o que pode ser o futuro, a sociedade perfeita. O mundo mudava e ele bem sabia, tudo estava diferente, e a arte assustadoramente também.

Por volta dos anos 1950, iniciava a era pós-industrial e, com ela, uma série de transformações substantivas impactadas, principalmente, pelas modificações tecnológicas sobre o saber. Segundo Lyotard (1993), desde o momento em que foi invalidada a dimensão metafísica da ciência moderna, vem ocorrendo a crise de conceitos caros à Modernidade, a exemplo da “razão”, da “verdade”, do “sujeito” e do “progresso”. Em contrapartida, surge o interesse por novos enquadramentos teóricos, que darão o tom da condição pós-moderna, caracterizada “pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes”. Lyotard

aponta, neste cenário, a presença de uma essência informacional e cibernética preocupada em informatizar a sociedade. O que provocará uma desestabilização nos dispositivos de legitimação e no imaginário modernos, onde “a função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo”.

Diante da nova realidade, a Arte Moderna mostrou-se esgotada e Pedrosa reconheceu isso logo nos primeiros parágrafos de seu emblemático texto “Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica”, escrito em 1966. O crítico, inclusive, foi um dos primeiros a fazer uso da expressão “Pós-Modernidade”, muito antes desta se tornar uma corrente. Contudo, é necessário dizer que o modo como Mário Pedrosa compreendeu o referido termo não tinha a mesma significação apreendida por nós, algum tempo depois, através das reflexões de filósofos, como Jean-François Lyotard (citado anteriormente). Para Mário, correspondeu, especificamente, o fim da Modernidade e, com ela, dos critérios de apreciação fundados na experiência do Cubismo. Estávamos, então, de frente para uma nova etapa artística, despontada com a chegada da *Pop Art* e definida pela vocação antiarte, onde a plasticidade perceptiva será fortemente influenciada pelas emoções e pelos estados de afetividade.

Em seu artigo, Pedrosa (1966, p.141) alertou que, desta vez, o Brasil participaria não como um “modesto seguidor”, e sim como precursor. “Os jovens do antigo Concretismo e, sobretudo Neoconcretismo, com Lygia Clark à frente, sob muitos aspectos anteciparam-se ao movimento do *op* e mesmo do *pop*”. Dentro dessa conjuntura, Hélio Oiticica fazia história com sua “Arte Ambiental”⁷⁰. Desde 1959, o artista havia abandonado o quadro para se aventurar em outras paragens, perpassadas por seus objetos ou relevos incomuns e pelo interesse apaixonado de seu experimentalismo com a cor. A transformação poética de Oiticica é explicada por Mário Pedrosa, como resultante de sua iniciação ao samba e à convivência com a comunidade da Mangueira. Ali, ele passou da

⁷⁰ A Arte Ambiental de Hélio Oiticica é constituída pelo que o artista chamou de “Nova Objetividade”: uma tendência marcadamente ligada à criação de objetos das mais variadas naturezas, que “abrangem toda a escala sensorial, e mergulham de maneira inesperada num subjetivo renovado, como que buscando raízes de um comportamento coletivo, ou simplesmente individual, existencial” (OITICICA, 1966, p. 147). Ou seja, a Nova Objetividade leva-nos a elaboração de um mundo experimental, no qual as pessoas podem ampliar o seu imaginativo, deixando de ser um convencional espectador, para se transformar em partícipe da obra.

experiência visual para a do corpo que dança, em total imanência vaporosa em invenção e caos, desterritorializando e reterritorializando percepções cognitivas lineares:

O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores [...]. Dá-se, então, a simbiose desse extremo, radical, refinamento estético com um extremo radicalismo psíquico, que envolve toda a personalidade. O inconformismo estético, pecado luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira. A expressão desse inconformismo absoluto é a sua *Homenagem a "Cara de Cavalo"*, verdadeiro monumento de autêntica beleza patética, para a qual os valores plásticos por fim não foram supremos (PEDROSA, 1966, p.145).

Pedrosa encerra suas reflexões apontando uma nova atitude dos artistas brasileiros, que já não poderia ser incluída na mesma categoria das produções modernistas. Para o crítico, o uso do nome "Arte Pós-Moderna" significava o início de um novo ciclo para a arte. Em nossa opinião, ainda que estivesse ciente do novo contexto, Mário Pedrosa manteve-se fiel, em certa medida, aos preceitos modernos que, por sua vez, vão repercutir no modo como alinhava e pensava seus projetos museológicos, como veremos a seguir.

**PARTE II - A TRÍADE MUSEOLÓGICA DE MÁRIO
PEDROSA: PREÂMBULOS E PERMANÊNCIAS**

CAPÍTULO 3 – MUSEU DE BRASÍLIA: UMA PROPOSTA PEDAGÓGICA E DOCUMENTAL PARA ARTE

“Precisamos, menino, desvespuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil”.

(Oswald de Andrade, 1990, p. 182).

[...] a história não é uma máquina de calcular. Ela se desdobra no espírito e na imaginação, e adquire corpo nas múltiplas respostas da cultura de um povo, a qual, por sua vez, é a mediação infinitamente sutil de realidades materiais, de fatos econômicos subjacentes, de ásperas objetividades.

(Basil Davidson *apud* Said, 2011, p.23).

Em diferentes momentos da história da arte brasileira foi manifestado o desejo de criar e fixar uma identidade para a produção artística nacional. A busca por uma materialidade simbólica, essencial para que uma nação possa se reconhecer, encontra-se atravessada, em nosso caso, pela necessidade de resgatar as singularidades culturais, em meio à processualidade e o inacabamento da formação híbrida e colonial vivenciada pelo Brasil. Parafraseando Luiz Camilo Osorio (2016), a questão identitária brasileira gera tanto interesse porque temos uma constituição histórico-cultural fundamentada “pelo não pertencimento a dada origem, forjada na relação sempre conflituosa das diferenças” (2016, p.11). O que não se trata simplesmente de fazer uma apologia a um modo de ser pertencente a nós, mas, como bem alerta o autor, de perceber em que medida, ao confrontar nossas origens, “podemos construir modos de ser distintos e mais adequados ao que queremos vir a ser” (OSORIO, 2016, p.12).

Pensar a identidade cultural do país e seus desdobramentos na produção artística era uma das temáticas centrais tratadas por Mário Pedrosa. A partir de sua obra, foi possível realizarmos um exercício transgressivo do olhar sobre o Brasil na arte brasileira, mostrando-nos, inclusive, a necessidade de elaborar novas experimentações e de afirmar as nossas particularidades, diante de um cenário de crise das vanguardas, orquestrado pelos impactos do capitalismo no fazer artístico. Contudo, as reflexões de

Pedrosa não estão isentas de estereótipos e de outras construções narrativas contaminadas pela visão hegemônica europeia, até porque, como vimos anteriormente, o crítico teve boa parte de sua trajetória pautada pela leitura e pelo contato direto com artistas e pensadores da Europa, após de ter vivido alguns anos neste continente. Então, para uma melhor compreensão dessas nuances em seu trabalho, faz-se necessário revisitar algumas das ideias construídas a respeito do que é o Brasil e o povo brasileiro, através da análise dos conceitos de “nação” e de “primitivo”. Assim, acreditamos angariar pistas, índices, sobre a repercussão de tais questões no modo como Pedrosa foi tecendo sua visão museológica, sobretudo referente ao Museu das Origens. Certamente, temos a consciência de que não daremos conta de abranger a imensidão de referências sobre este “ser brasileiro” e tampouco queremos desenvolver uma cartografia do assunto. Na verdade, o nosso intuito é investigar como o discurso acerca do “não-europeu” foi sendo construído e incorporado no imaginário cultural de países com o passado colonial como o Brasil e como Mário Pedrosa reverberou isso, ao trazer para seus textos as temáticas do primitivo, do bárbaro e da arte virgem. Além de nos servir como subsídios para pensar a tríade de seus projetos museológicos (Museus de Brasília, Solidariedade e das *Origens*), como uma tentativa, a nosso ver, do crítico desenvolver uma espécie de genealogia atrelada ao moderno, para a arte brasileira.

Nesse sentido, começaremos nos perguntando: como se dá o nascimento de uma nação? Que relação existe entre os discursos da nacionalidade e a criação de uma comunidade com toda a sua ficção coletiva? Na apresentação para o livro “Comunidades Imaginadas”, de Benedict Anderson (1936-2015), Lilia Schwarcz (2008, p.10) mostra-nos que “mais que inventadas, nações são ‘imaginadas’, no sentido de que fazem sentido para a ‘alma’ e constituem objetos de desejos e projeções”. Ou seja, o nacionalismo é um instrumento de “legitimidade emocional profunda”, observado por Anderson (2008), como uma amnésia coletiva incitada pelo poderoso jogo político, onde se procuram eliminar línguas, civilizações e tudo aquilo que possa servir de empecilho para o grande projeto imperialista de moldar e adaptar os estados nacionais aos seus interesses econômicos.

[...] nação é – dentro de um espírito antropológico – uma comunidade política imaginada; quase uma questão de parentesco ou religião. Nesse sentido, ela é tão limitada como soberana, na medida em que inventa ao mesmo tempo em

que mascara. Não há, portanto, comunidades “verdadeiras”, pois qualquer uma é sempre imaginada e não se legitima pela oposição falsidade/autenticidade. Na verdade, o que as distingue é o “estilo” como são imaginadas e os recursos de que lançam mão (SCHWARCZ *in* ANDERSON, 2008, p.12).

No processo de lapidação de regências de temporalidades, onde o passado com seus momentos de fundação é lançado para o plano mítico da história; podemos dizer que a literatura e o jornal possibilitaram todo um aparato técnico capaz de auxiliar e solidificar a representação das comunidades e suas respectivas narrativas. A produção de símbolos parte, portanto, de uma lógica afetiva preparada para movimentar as emoções dos indivíduos, a ponto de se tornar algo natural e genuíno pouco passível de questionamentos e oposições. E, em tal candência, explica Schwarcz (2008, p. 16): a utilização “do ‘nós’, presente nos hinos nacionais, nos dísticos e nas falas oficiais, faz com que o sentimento de pertença se sobreponha à ideia de individualidade e apague o que existe de ‘eles’ e de diferença em qualquer sociedade”.

O avanço do capitalismo levou ao desenvolvimento de meios de comunicação mais eficazes e, como consequência, provocou um afastamento entre a cosmologia e a história, até então inseparáveis. No entanto, o mesmo sistema possibilitou o surgimento de uma nova maneira de unificá-las, através do chamado “capitalismo editorial”, permitindo as pessoas pensarem sobre si mesmas e a se relacionarem entre si. Sem dúvidas, os romances de fundação, ou histórico transformaram-se em ferramentas indispensáveis à elaboração desse “nós” e de um passado comum e reconhecido, ao naturalizar simbologias e estereótipos hipnoticamente retomados, ao longo dos anos. Compreendemos não ser à toa a preocupação de Calvino (2002, p.9), em nos chamar a atenção para a importância da leitura dos clássicos porque, de um modo geral, são obras formativas, no sentido de que dão suporte às experiências futuras, ao fornecer “modelos, recipiente, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores”. Há nessas publicações uma potência secreta “que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”. Os clássicos trazem consigo vestígios de leituras antecedentes às nossas e das marcas que estas deixaram nas culturas que atravessaram. Aliás, esta é uma questão significativa para os estudos de Edward Said (1935-2003) sobre a influência dos romances na constituição de atitudes, referências e

práticas imperiais, na maneira como o Ocidente constrói sua visão do Oriente. Em “Cultura e imperialismo” (2011), ele destaca a narrativa como um meio da política se realizar, enquanto textualidade e fabulação interessada do mundo. Narrar é como uma máquina de significação, afinal é contando que os homens existem, criam a realidade juntamente com a possibilidade de compreendê-la.

Os escritores simpatizantes do imperialismo souberam aplicar perfeitamente tais artimanhas narrativas, para fincar na mente das pessoas o sentimento e a percepção de quem realmente teria o “direito” de explorar e conquistar determinada terra, afinando-se ao objeto de interesse e de disputa dos grandes impérios coloniais. Segundo Said, as histórias estão na essência daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões desconhecidas; assim como se tornaram uma espécie de método utilizado pelos povos colonizados, para afirmar sua identidade e a existência de uma narrativa para eles:

[...] as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos. Mais importante, as grandiosas narrativas de emancipação e esclarecimento mobilizaram povos do mundo colonial para que se erguessem e acabassem com a sujeição imperial; nesse processo, muitos europeus e americanos também foram instigados por essas histórias e seus respectivos protagonistas, e também eles lutaram por novas narrativas de igualdade e solidariedade humana (SAID, 2011, p. 5).

Muitas vezes, a cultura é associada, de forma agressiva, à nação ou ao Estado. Ela é uma fonte de criação identitária da qual europeus e norte-americanos valeram-se (e se valem) para representar o mundo não-ocidentalizado, seja para a realização de julgamentos ou para satisfazer seu gosto pelo exótico. Said é enfático, ao declarar que romances, como “O coração das trevas” (1902)⁷¹, de Joseph Conrad (1857-1924), encarna

⁷¹ Publicado há cerca de 120 anos, o romance “O coração das trevas”, de Joseph Conrad, é o resultado de sua experiência direta como Capitão de um barco a vapor em viagem pelo Congo, em 1890 – período em que o autor foi contratado pela *Belgian Société Anonyme Belge pour Le commerce de Haute Congo*. O livro  , portanto, construído a partir da narrativa feita pelo personagem Marlow, um homem inglês, do mar e aventureiro que tem como missão procurar por Kurtz, um dos maiores caadores de marfim da companhia que se encontra incomunicável há tempos.   medida que Marlow embrenha-se pela selva africana atrás do colega desaparecido, ele irá encarar as grandes perversões da explora o colonial belga naquela região. Joseph Conrad tenta descrever o projeto imperialista que pregava a transforma o civilizatr ria dos territórios, porém preso a uma visão branca, ocidental e europeia, daí a crítica de Edward Said ao seu texto.

a arrogância paternalista do imperialismo porque parte de um ponto de vista alienado, que não consegue apreender outras histórias e aspirações que não pertençam à sua própria. O escritor britânico só via um mundo totalmente dominado pelo Ocidente atlântico e, por conta disso, não compreendia que lugares como a Índia, a África e a América do Sul também possuíam culturas com identidades não totalmente controladas pelos colonizadores estrangeiros. Esta postura de Conrad ganha amplitude, quando nos confrontamos com certas afirmações suas: “Nós, ocidentais, decidiremos quem é um bom ou um mau nativo, porque todos os nativos possuem existência suficiente em virtude de nosso reconhecimento”, ou ainda, “nós os criamos, nós os ensinamos a falar e a pensar, e quando se revoltam eles simplesmente confirmam nossas ideias a respeito deles, como crianças tolas, enganadas por alguns de seus senhores ocidentais” (CONRAD *apud* SAID, 2011, p. 11).

A convergência entre o capitalismo e a imprensa permitiu a propagação de visões reducionistas e errôneas, onde as demais regiões do planeta, sem o Ocidente, não teriam condições de conquistar a independência e muito menos de serem dignas de representação. O interessante é que, mesmo após o “fim” da colonização nesses territórios, muitos países como o Brasil, desenvolveram suas narrativas de fundação influenciadas pelo olhar estrangeiro, a exemplo do que fez aqui José de Alencar (1829-1877). Na busca de elaborar uma interpretação da história local, em níveis ficcionais, o romancista estava, certamente, contribuindo para a construção desse imaginário perpetuado até hoje sobre o que é o Brasil. Em “O Guarani” (1857), ele nos conduz a uma verdadeira epopeia nacional, cujo ápice faz-se através da união entre o índio Peri e a branca Ceci (filha de europeus), significando esse episódio a gênese da raça e da civilização brasileira, para Alencar⁷².

Só a título de curiosidade, o livro “O coração das trevas” foi adaptado para o cinema, no filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, em 1979.

⁷²Além de José de Alencar, responsável ainda pela escrita de outros romances históricos: “A Alma de Lázaro” (1848), “As Minas de Prata” (1865), “A Guerra dos Mascates” (1873), “O Ermitão da Glória” (1873) e “O Garatuja” (1873); tivemos no país outras obras do mesmo filão dos relatos de fundação da nacionalidade brasileira, por meio de: Bernardo Guimarães (1825-1884) com “Lendas e Romances” (1871), “Histórias e Tradições da Província de Minas Gerais” (1872) e “Maurício” (1877); e Franklin Távora (1842-1888) com “O Cabeleira” (1876), “O Matuto” (1878) e “Lourenço” (1881).

O romance “O Guarani” é, portanto, parte de seu projeto ideológico e estético, ligado à corrente Indianista do Romantismo literário no país. O desejo do escritor era valorizar o que é, em sua concepção, o “tipicamente” brasileiro, voltando o olhar para a nossa origem e a relação colonizado e colonizador. Alencar optou por transformar o índio em uma espécie de herói nacional e fundador do Brasil: o genuíno “filho da terra”⁷³ e o “verdadeiro brasileiro”. Como não temos uma história pregressa, composta por cavaleiros medievais, igual a Europa, seria natural, no ponto de vista dos indianistas, em seu anseio em construir uma narrativa local, que nosso passado remontasse ao índio, a um período pré-colonial. Fato que ajudou, inclusive, a consolidar os preceitos nacionalistas ufanistas em nosso território.

Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade. Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem. Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. Tinha a cabeça cingida por uma fita de couro, à qual se prendiam do lado esquerdo duas plumas matizadas, que descrevendo uma longa espiral, vinham rogar com as pontas negras o pescoço flexível. Era de alta estatura; tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita calda, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forcado de pau enegrecido pelo fogo (ALENCAR, 1996, p.14).

Imerso nesse sentimento, José de Alencar produziu outro livro, de mesma linha, *Iracema* (1865), cujo título é um anagrama de América, onde mais uma vez ele vai mostrar o índio como um ser cordial e amigo do colonizador. O escritor parte do “mito do bom selvagem”, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), cuja tese, resumidamente, é

⁷³ A ideia do índio como o verdadeiro brasileiro será retomada no Modernismo, a partir de obras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Todavia, ao contrário dos indianistas do Romantismo, o índio será visto de forma menos idealizada e europeizada. *Macunaíma* é a essência do brasileiro ardiloso que está em busca de um bem maior.

a de que o ser humano seria puro e inocente em seu estado natural, sendo a sociedade a principal responsável por corrompê-lo, ao incutir nele valores e hábitos que o conduziram ao conflito e aos problemas sociais. Outro dado importante, que deve ser considerado nesses romances de fundação desenvolvidos por Alencar⁷⁴, é a ausência da participação do povo negro na gênese pensada para a nação brasileira. Há muitas controvérsias sobre este assunto: o autor foi rotulado como escravocrata, por ter se manifestado, por exemplo, contra a “Lei do Ventre Livre”, em 1871, e outras legislações que poderiam contribuir com a liberdade dos escravizados no país. Porém, ele escreveu peças de teatro e romances de teor abolicionista, onde promove certa exaltação do negro, buscando mostrá-lo como um ser humano, ao contrário de um objeto ou um animal, como era percebido naquele período. Daí vem, então, a dubiedade da questão racial na obra alencarina.

Já no Modernismo, Mário de Andrade, por intermédio de Macunaíma (1928), deixou registrado seu olhar sobre a fundação identitária do povo brasileiro, ao trazer a ideia de que o Brasil é definido pela mistura das raças negra, branca e indígena e que o antropofagismo é o modo de viver essa fusão, de maneira enérgica e não subordinada à cultura e à lógica europeias. Podemos ver claramente tal alusão na seguinte passagem do livro:

[...] a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira. Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macuníma teve dó e consolou:

- Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanhoso que sem nariz.

Maanape então é que foi se lavar, mas Jiguê esborrifara toda a água encantada pra fora da cova. Tinha só um bocado lá no fundo e Maanape conseguiu molhar só a palma dos pés e das mãos. Por isso ficou negro bem filho da tribo dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa. Macunaíma teve dó e consolou:

⁷⁴ Recomendamos a leitura da dissertação “José de Alencar e a escravidão: suas peças teatrais e o pensamento sobre o processo abolicionista” (2015), de Nathan Matos Magalhães. Disponível em: < https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/18204/1/2015_dis_nmmagalhaes.pdf >. Acesso em: 07 mar. 2022.

- Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, mais sofreu nosso tio Judas!
(ANDRADE, 2016, p.65).

Macunaíma promove o entrelaçamento entre o popular e o erudito, o primitivismo e o cosmopolitismo, o local e o universal. A narrativa faz valer o mundo mítico-mágico na esfera da modernidade e da razão. Nela, coexiste temporalidades distintas, o passado encantado e o presente tecnicista. As dicotomias esfacelam-se entre si, cedendo espaço para algo novo, plural e multifacetado. Aqui, nós nos deparamos com o antropofagismo de Oswald de Andrade, operando a síntese entre o que é tido como nosso e o consumo daquilo pertinente a um “outro”. A devoração aparece como a metáfora inspirada “na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente, apresado em combate, englobando tudo quanto deveríamos repudiar, assimilar e superar para a conquista de nossa autonomia intelectual” (NUNES, 1990, p.15). A personagem de Mário de Andrade é, pois, a personificação do mito antropofágico, tornando-se um marco nos estudos referentes à identidade cultural brasileira, a partir de um herói cheio de contradições, assim como é o país que lhe serve de berço nascedouro.

3.1 O “primitivo” e o “primitivismo” na arte moderna

De modo parecido como ocorreu com os romances de fundação, as artes visuais colaboraram com a composição de todo um imaginário personificado, no tocante do mundo não-europeu. As expressões “primitivo” e “primitivismo”, por exemplo, foram bastante utilizadas no meio artístico, para designar a produção de povos existentes fora do eixo da Europa, e conquistaram, ainda, um lugar de destaque nas discussões articuladas pela Arte Moderna. Entretanto, para o entendimento dessa dinâmica, sobretudo no contexto nacional, faz-se necessário realizarmos antes algumas considerações importantes. Segundo Schwarcz (2005, p.113), “a descoberta de que os homens eram profundamente diferentes entre si levou à criação de uma cartografia de termos e reações”, como: “bárbaro”, definição dos romanos para todos que não fossem eles próprios. “Pagão”, alcunha para os indivíduos fora do universo cristão. E, finalmente, “primitivo” para classificar, genericamente, a partir do ponto de vista da ciência

determinista, os povos não-ocidentais e seus artefatos, principalmente, aqueles oriundos da América que, na concepção europeia, eram considerados incivilizados e selvagens. A palavra “primitivo teve também diversas aplicabilidades entre os próprios europeus. Ao longo dos séculos XIV e XV, era acionada para descrever as obras feitas por italianos e flamengos (estes últimos correspondentes hoje a Holanda e a Bélgica). Mas, na virada para o século XIX, passa a incorporar as culturas egípcia, persa, indiana, javanesa, peruana e japonesa, “vistas como ‘mais próximas da natureza’ e, ao que muitos historiadores da arte chamaram de ‘tribal’ da África e da Oceania (as ilhas do oceano Pacífico)” (FRASCINA; HARRISON; PERRY, 1998, p.5). Por outro lado, Perry *et al.*, ressaltam que o rótulo “primitivismo” vai ser usado, geralmente, para se referir aos discursos sobre o “primitivo”.

Nas décadas posteriores, no final do século XX, o termo “primitivo” configura-se de vez como eurocentrista, revelador de um ponto de vista pautado no Ocidente e afinado a pressupostos e preconceitos culturais, onde se diminuem e criticam outras realidades e sociedades, distintas do modelo industrializado e urbanizado europeu:

A categoria de “outro” também dominou os escritos recentes sobre o “primitivo”. É uma categoria crítica (derivada da teoria pós-moderna) que descreve uma tendência a desfigurar outra cultura, sociedade, objeto ou grupo social como diferente ou estranho, como de algum modo “outro” para a cultura e as experiências do escritor ou falante. A categoria implica uma auto-imagem, uma posição de superioridade, a partir da qual relações e diferenças são incorretamente percebidas ou representadas. Como categoria, então, o “outro” é com frequência usado para referir-se àqueles mitos e fantasias ocidentais por meio dos quais o “primitivo” ou não-ocidental foi representado na arte e na literatura (FRASCINA; HARRISON; PERRY, 1998, p.5).

Na época das viagens ultramarinas, a “descoberta” do “novo mundo” direcionou a curiosidade renascentista para o exotismo da fauna e da flora desses lugares distantes da velha Europa, assim como para os costumes e a cultura desses “outros”. Quando os europeus se põem em contato com as civilizações ameríndias e suas tecnologias não industriais, atribuem a noção de “primitivo”, como oposta ao progresso vivido por eles. Os exploradores, portanto, viam estes povos como menos importantes e atrasados, porque não estavam inseridos em um modo capitalista de produção. A partir daí, cria-se a narrativa da hegemonia europeia que justificava sua superioridade,

associando a essência das civilizações indígenas a algumas práticas locais encontradas, tais como: o canibalismo, a poligamia e a nudez. Essas temáticas, uma vez descontextualizadas, por uma postura xenófoba, serão recorrentes nas pinturas de muitos artistas europeus (naquele momento, ainda sem conhecer presencialmente o continente americano, devido à dificuldade de deslocamento, apenas se baseando nos relatos dos viajantes); os quais ajudaram a colaborar com a produção de estereótipos e a reforçar a ideia de que os ameríndios são animais e, por isso, devem ser submetidos ao projeto civilizatório europeu, através da catequização, do controle e da tutela desses habitantes. Em suma, os europeus atribuíam a si próprios o “direito divino” para intervir (colonizar) nos povos originários que viviam, em sua opinião, no mundo de “mais profundo pecado”.

Dentre as alegorias relacionadas ao novo continente, podemos destacar a pintura “América” de Stephan Kessler (1622-1700). A obra (Figura 17), da segunda metade do século XVII, é um exemplo das representações de como seria a vida e a vegetação na América, a partir de cenas e personagens imaginados pelo artista, com ênfase na pureza animal com seres imersos no meio ambiente, em posição de igualdade e descritos em práticas não civilizatórias, como o canibalismo, proeminente no centro daquela tela. Essa visão fantasiosa, vinda muito mais da imaginação do que de um testemunho palpável, vai condicionar a produção de outras imagens desses lugares, a ponto de, somente no século XIX, haver uma preocupação de se retratar mais fielmente a realidade, do que foi feito durante três séculos, principalmente com as expedições naturalistas, que buscaram registros mais verídicos, embora ainda condicionados com esta visão do exótico.

Figura 17 - Obra “América”, de Stephan Kessler (1622-1700), traz uma visão fantasiosa da vida no “novo mundo”.

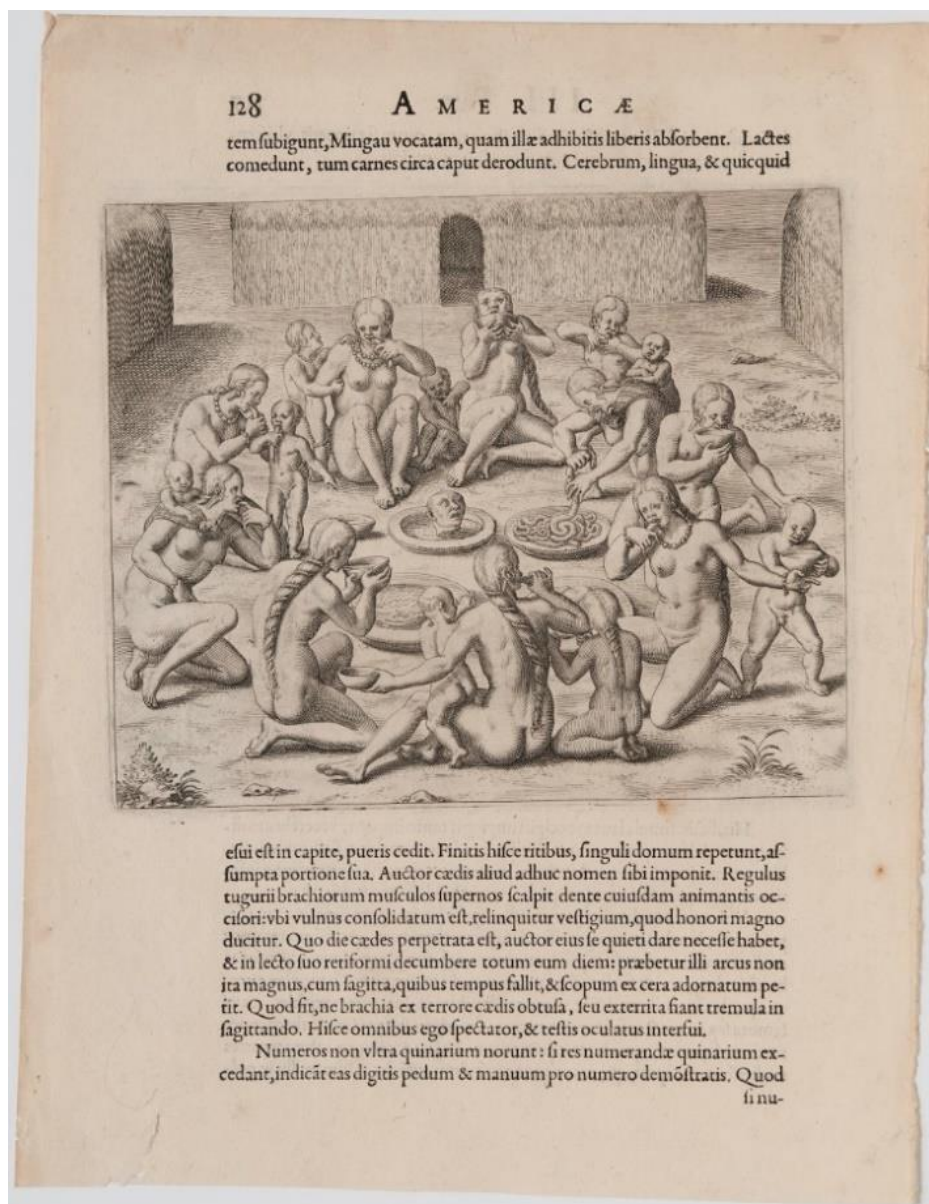


Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <
<https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=9399&ns=201000&Lang=BR&museu=0&mostraExplorar=1>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

O gravurista belgo Théodore de Bry (1528-1598) também cooperou com a deturpação da imagem dos ameríndios, ao reelaborar as ilustrações presentes nos relatos de Hans Staden⁷⁵ (1525-1576) e Jean Léry (1536-1613), que apresentavam os indígenas brasileiros como guerreiros bárbaros e devoradores de humanos. A série “Cenas de Antropofagia no Brasil” (Figura 18) é extremamente violenta e endossa o argumento da colonização e o conflito entre dominadores e dominados.

⁷⁵ Ao longo século XVI, Hans Staden realizou duas viagens ao Brasil. Em uma delas, o mercenário alemão ficou prisioneiro dos Tupinambás, durante nove meses, e após sua libertação escreveu um relato que ficou famoso na Europa. O livro é atualmente chamado de “Duas viagens ao Brasil”, porém foi publicado com o título “História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão”, reluzindo a visão eurocentrista e a moral religiosa católica de seu autor.

**Figura 18 - Da série “Cenas de Antropofagia no Brasil” (1596),
de Théodore de Bry.**



Fonte: Brasiliana Iconográfica. Disponível em: < <https://www.brasilianaiconografica.art.br/> >. Acesso em: 20 mar. 2023.

Além dessas obras, é preciso salientar a presença dos trabalhos de Conde de Buffon (1707-1788) e do abade Corneille de Pauw (1739-1799). O primeiro, em 1749, publicou três volumes de “História Natural” que retratam o continente americano como algo imaturo ou débil. Sua análise deriva da observação do pequeno porte de alguns animais e do aspecto físico dos nativos. Ele conclui que o território é infantil e atrasado

em seu desenvolvimento natural, sendo habitado por um modelo de homem primitivo e selvagem. Já de Pauw radicaliza as ideias de Buffon, ao acrescentar o termo “degeneração”⁷⁶, para designar a América e seus habitantes. Dotados de preguiça, falta de sensibilidade, fraqueza mental e impulsionados pelos instintos, “esses homens seriam ‘bestas’ decaídas, muito afastadas de qualquer possibilidade de perfectibilidade ou civilização” (SCHWARCZ, 2005, p.115). Visões como estas, frequentes nos séculos XVIII e XIX, tornaram-se a base para várias teorias racistas, como o “arianismo” — a ideologia nazista da raça pura e branca —, que conduziu milhares de pessoas à morte nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial.

Outro aspecto fundamental para a criação desse imaginário estereotipado, tanto em relação à América, como aos demais continentes, consistiu na criação dos chamados “gabinetes de curiosidades”, ou “câmaras das maravilhas”, caracterizados pela noção de coleção enciclopédica. Durante as viagens de exploração, os europeus passaram a acumular os fragmentos das diferentes realidades, encontradas nos lugares por onde passavam. Dois grandes eixos norteavam essas compilações: *Naturalia* (exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral) e *Mirabilia* (produtos da ação humana, antiguidades e objetos exóticos de povos desconhecidos). Os gabinetes eram coleções particulares que funcionavam como emblema de poder e prestígio social, mas também suscitaram uma organização cada vez mais científica. À medida que eles foram crescendo, solicitaram locais apropriados, e alguns colecionadores foram se especializando, fazendo surgir disso estudiosos de zoologia e botânica. Além do mais, são considerados a origem dos museus de história natural e etnográficos, sendo uma das formas iniciais do interesse europeu, com aquilo que não era seu. Pela primeira vez, os objetos dos “outros” são juntados, classificados e expostos.

Aliás, desde o final do século XIX⁷⁷, o desejo de conhecer culturas diversas tornou-se pauta no circuito artístico, estimulando em muitos a vontade de “ir embora”

⁷⁶ Esta ideia foi referenciada pela Exposição de Arte Degenerada, organizada pelos nazistas contra a Arte Moderna, sobretudo a produção expressionista (Ver nota na p. 43).

⁷⁷ Em meados do século XIX, também foram organizadas as “Exposições Universais”, cujo propósito era potencializar a “selvageria” dos povos não-ocidentais e justificar, dessa maneira, a colonização europeia. Ao lado da apresentação das conquistas, havia espaço para mostrar as tradições locais das colônias em um

para províncias rurais distantes, ou lugares supostamente à margem da civilização moderna. Isso passou a ser combinado com a busca de se desenvolver uma produção de “estilo primitivo” e livre das regras dos grandes centros urbanos:

[...] o ato verdadeiro de “ir embora”, de encontrar uma cultura “primitiva”, costumava ser combinado com a produção da obra num estilo “primitivo”, embora esta não decorresse necessariamente daquele. Ambos os aspectos da produção artística eram com frequência identificados como prova de “originalidade” [...] O culto do “ir embora” não era de forma alguma exclusivo do vanguardismo francês e do círculo em torno de Gauguin. Em toda a Europa, inclusive a Rússia, a Escandinávia e a Inglaterra, e na Alemanha em particular, a voga de formar comunidades e colônias de artistas longe dos centros urbanos havia sido estabelecida em meados do século XIX [...] À época, a obsessão europeia com o mito do camponês rural como uma figura de grande valor moral, não corrompido pela sofisticação e pelo materialismo do mundo moderno, era um interesse comum decisivo, apesar de a ideia ter assumido conotações diferentes em diferentes contextos nacionais. Poderíamos também apontar uma insatisfação generalizada entre os jovens artistas e estudantes de arte com a formação acadêmica convencional oferecida em muitas escolas de arte importantes da Europa, e o fato de, na década de 1890, muitos artistas jovens de diferentes países europeus terem passado a pintar “en plein air” (ao ar livre), seguindo o exemplo da comunidade francesa de Barbizon no século XIX (FRASCINA; HARRISON; PERRY, 1998, p.9-10).

Paul Gauguin (1848 -1903) tornou-se um dos principais artistas a embarcar nessa tendência. Segundo Goldwater⁷⁸ (1986), o pintor foi precursor do “primitivismo artístico”, anterior à famosa tela *Les Demoiselles d'Avignon* (As Senhoritas de Avignon)⁷⁹, de Picasso (1881-1973), conferindo um sentido histórico e cronológico para a presença de elementos “primitivos” na arte. Gauguin tinha por objetivo pintar seguindo

recorte, ordenado pela visão exótica desse “outro”. Uma das consequências dessas exposições foi à criação de feiras internacionais independentes, a maioria na Europa, com juris nacionais e instalações (pavilhões), organizadas por vários países. A mais importante delas foi a de Veneza, fundada em 1895.

⁷⁸ No esforço de organizar uma “história do primitivismo”, obedecendo uma tipologia da produção dita primitiva em Arte Moderna, Goldwater estabeleceu as seguintes categorias: Primitivismo Romântico, abrange as produções de Gauguin e dos fauves, onde se foge da forma de fazer pintura pregada pelo Renascimento; Primitivismo Emocional, com foco em trabalhos como os de Die Brücke e Blau Reiter, caracterizados pelo desejo de pureza; Primitivismo Intelectual, que envolve a produção de Picasso e a pintura abstrata; e Primitivismo do Subconsciente, com Klee, Miró, os dadaístas e os surrealistas, tendo por base a Teoria de Freud.

⁷⁹ *Les Demoiselles d'Avignon* é tida como a obra inauguradora da conexão “primitiva” com as vanguardas (1907), mas, antes disso, Gauguin já havia trazido em sua poética referências às sociedades “primitivas”. A pintura de Picasso, por sua vez, rompe radicalmente com a composição tradicional e a perspectiva na pintura. A obra representa cinco mulheres nuas, com figuras compostas por planos e faces desfiguradas, fazendo referência ao “primitivo”, por meio da presença das máscaras africanas.

seus instintos, de modo que a criatividade pudesse se manifestar livremente, sem artifícios e guiada pela pura simplicidade. Ele se via “como um comunicador direto, uma espécie de selvagem inato, a quem os objetos e estímulos duma cultura não-sofisticada capacitam, e não simplesmente inspiram” (FRASCINA; HARRISON; PERRY, 1998, p. 19). O pintor procurava por técnicas que constituíam um estilo “primitivo”, na tentativa de representar a vida nos lugares onde viveu: *Pont Aven*, na região da Bretanha (em 1880) e nas Ilhas Marquesas, na Polinésia Francesa (em 1890). Seus quadros passam a ser marcados pelo esquematismo das figuras e pela distorção de escala e do espaço tridimensional tradicional. Podemos dizer que seria ecos do Simbolismo, no qual linhas, cores e formas revelariam “significados interiores” para abstrair da natureza, em vez de registrá-la. Em Gauguin, o “primitivismo” é reconfigurado como um tipo direto e imediato de expressão, uma espécie de antinaturalismo.

O impressionismo sendo a sensação Gauguin, como Nietzsche, é a sua antítese não-acadêmica, e vira-se para dentro, para o pensamento e a intuição, inaugurando o subjetivismo estético moderno. E para provar, pela ação, o novo evangelho, ele despede-se da Europa, rumo à pureza dos povos dos mares do Sul (PEDROSA, 2000, p.106).

Paulatinamente, a tendência “primitiva” começou a ser produzida internamente à Arte Moderna e, na verdade, deveria se tornar um diferencial do “moderno”. Essa será, segundo Perry *et al* (1998), uma contribuição ao mito do artista de vanguarda ligado a um estilo puro, como vimos, iniciado por Gauguin e solidificado com Picasso. Mais um ponto importante a ser levado em conta é que, desde o século XX, o conceito de Arte “Primitiva” vem sendo aplicado para abranger diferentes manifestações, como as criações elaboradas por pacientes psiquiátricos (Arte Bruta), as pinturas pré-históricas, os objetos produzidos por cidadãos ocidentais sem instrução artística (Arte Popular, Naïf etc.) e, ainda, relacionado com a Arte Negra e Indígena. Apesar de serem completamente divergentes entre si, essas produções receberam (e ainda recebem) o rótulo de “primitivo”. Goldstein (2008, p. 309), por sua vez, acredita existirem dois critérios de classificação que promoverão certa aproximação dessas expressões artísticas, fazendo com que elas caibam na categoria de Arte “Primitiva”, ao menos no senso comum. O primeiro deles é a associação entre esses processos de criação com os impulsos

instintivos, teoricamente predominantes em estágios iniciais da evolução da espécie humana, em indivíduos com baixo nível de instrução formal, ou em pessoas com alguma doença psíquica. E o segundo vai residir na posição marginal de seus produtores, quando relacionado aos quesitos econômico e tecnológico. O fato é que o conceito de “primitivo” oscilou entre um valor pejorativo e outro positivo, porém, ambos estereotipados. De um lado, a cultura burguesa e o colonialismo europeu construíram a imagem do não-ocidental como incivilizado, potencializada nos museus etnográficos. De outro, criava-se a ideia de “pureza” da “vida primitiva”, a partir de uma concepção romântica da qual se exaltava o saber popular. Assim, foi produzida a ideologia do “primitivismo”, como parte do processo político e econômico do imperialismo, causando repercussões nos pensamentos estéticos correntes.

No Modernismo brasileiro, a questão do “primitivo” entrecruza-se com o interesse de se pensar uma identidade cultural para o país. Podemos dizer que o ideal moderno transformou-se em uma espécie de marco zero, consistente para a elaboração de uma narrativa sobre as nossas origens e, por isso, a nosso ver, este momento será definido pela revisitação e ressignificação de termos já em uso, a exemplo do que ocorreu com o próprio “primitivo”, que se associou e se configurou com a noção de Antropofagia, discutida por Oswald de Andrade. Em oposição à perspectiva europeia, o teórico enxergou, na devoração, uma forma de contradizer aquele e de fazer surgir algo novo, afastando-nos do sentimento de inferioridade de quem apenas copiava e importava o que vinha de fora. Agora, a deglutição das inovações vanguardistas da Europa aconteceria sob a ótica da realidade brasileira, incorporando a tradição de toda uma sociedade silenciada e tipificada como o “outro” exótico pelo colonizador. O antropofagismo não só centrava no primitivismo e na valorização de elementos mágicos e irracionais, como também no acesso da população à literatura, à cultura e a vários modos de ver e perceber o mundo, posto que só desta maneira, para Andrade, seria possível haver a “Revolução Caraíba”.

É um novo paradigma o pensamento Antropofágico: sua forma de atuação é a devoração não só de técnicas e inovações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. Neste sentido Oswald procura ver “com olhos livres”, as complexas relações entre o arcaico e o moderno; incorpora, e ao mesmo tempo inventa, uma “tradição” brasileira, a Antropofagia (AZEVEDO, 2012, p.59).

A Antropofagia de Oswald nasceu da necessidade de independência e de se pensar o nacional, em detrimento dialógico e dialético com o universal. Ela rompe com a visão do “bom selvagem” apregoada por José de Alencar e Gonçalves Dias (1823-1864), por exemplo. O que importa para si, segundo Campos (2006), é a transculturação, através de uma visão crítica da história, capaz tanto de apropriação, como de expropriação, destituindo as hierarquias culturais, erguidas durante o processo de colonização europeu. Nesse sentido, através da visão “oswaldiana”, todo passado não nos pertencente deveria ser negado. “[...] o canibal era ‘um polemista’ (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um ‘antologista’: só devorava os inimigos que considerava bravo”, porque era deles que tirava a proteína necessária para a renovação de suas “forças naturais” (CAMPOS, 2006, p.234-235). Oswald de Andrade procurava livrar a consciência coletiva dos recalques históricos, na medida em que se lançava a recuperar nossa imaginação mítica e o vínculo orgânico com a terra.

O antropofagismo, portanto, estava profundamente próximo a uma visão utópica de construção identitária do Brasil, da qual se colocava no mesmo patamar de igualdade, as contribuições locais e estrangeiras. Conforme Gerardo Mosquera (2003), o Modernismo brasileiro desenvolveu o paradigma da Antropofagia para legitimar sua apropriação crítica e seletiva das vanguardas artísticas europeias. “Essa noção tem sido amplamente utilizada para caracterizar a paradoxal resistência anticolonial da cultura latino-americana [...], bem como para aludir à sua relação com o Ocidente hegemônico”. (*“Esta noción ha sido usada extensamente para caracterizar la paradójica resistencia anticolonial de la cultura latinoamericana [...], así como para aludir a su relación con el Occidente hegemónico”*)⁸⁰. Desde a sua criação, a metáfora antropofágica vem sendo abordada e analisada por inúmeros críticos latino-americanos, como uma noção chave para a compreensão acerca da dinâmica cultural do continente. Para Mosquera, isso corresponde uma estratégia de ação que foi impulsionada pelo auge das ideias pós-

⁸⁰ Fragmento retirado do texto “*Contra El Arte Latinomaericano*”, de Gerardo Mosquera. Disponível em: < <http://ccemx.org/archivovivo/wp-content/uploads/2012/08/contra-el-arte-latinoamericano-short.pdf>>. Acesso em: 07 abri. 2022.

estruturalistas e pós-modernas, a respeito da apropriação, da ressignificação e validação da cópia.

Apesar de todo o empenho de Oswald de Andrade, seu projeto antropofágico “não pegou” porque, logo na sequência, eclodiu o Estado Novo no país, e o teórico passou a ser marginalizado por diferentes grupos, principalmente, quando se alinou ao Partido Comunista. É bom lembrarmos que, durante a ditadura de Getúlio Vargas, a cultura era entendida como assunto do Governo, que resolveu se aproximar de escritores, jornalistas e da classe artística, fornecendo “régua e compasso a esse esforço de construção de uma nacionalidade triunfante, sustentada, numa ponta, pela crença na autenticidade da cultura popular e, na outra, pela mistura heterogênea de elementos culturais originários de várias regiões do país” (SCHWARCZ, 2018, p. 378). No retrato “vitorioso”, pintado por Vargas, a figura do brasileiro nascia com o seu programa de valorização da mestiçagem. A mistura racial era defendida como vantagem dentro da elaboração dessa nacionalidade, responsável, inclusive, por “desafricanizar” práticas culturais dos povos negros escravizados no Brasil (feijoada, capoeira etc.), tomando-as, para si, como razão de orgulho nacional, até hoje consideradas registros da “originalidade” cultural brasileira. Então, somente por volta dos anos de 1950 é que haverá um retorno à Antropofagia, por parte dos artistas concretistas. Também, observamos indícios do “pensamento oswaldiano” na produção intelectual do crítico Mário Pedrosa, a ser analisado no tópico a seguir.

3.2 O “primitivo” como questão para Mário Pedrosa

O discurso sobre o primitivo, na obra de Pedrosa, passa pelo grande “guarda-chuva” por meio do qual o termo foi se firmando ao longo dessas décadas. Fato que, muitas vezes, faz do autor repetidor de alguns clichês, embora seu intuito seja totalmente distinto daquele adotado pelos imperialistas. Acreditamos que, para além do lugar-comum, sua intenção estava associada a uma reivindicação de reconhecimento da importância da produção artística do Brasil e dos demais países à margem dos grandes centros ocidentais. Além disso, o conceito de primitivo, em Mario Pedrosa, não só sofreu influência do antropofagismo de Oswald de Andrade, - embora, ao contrário deste,

dedicou-se a pensar nossas particularidades culturais, aproximando-se mais de Mário de Andrade, sem, contudo, adotar sua visão etnográfica -, mas também perpassou por seus estudos sobre a psicologia da forma, nos quais ele enfatizava o papel do instinto e da sensibilidade no fazer artístico. Precisamos, ainda, agregar a esse conjunto de influxos o diálogo do autor com os ideais surrealistas, sempre que destacava a significância do inconsciente, no desenvolvimento de uma expressão pura e livre de qualquer normalização acadêmica.

A questão do primitivismo é fundamental para a crítica pedrosiana, ganhando espaço de debate em livros, como o “Dimensões da Arte” (1964). Nesta obra, Pedrosa desenvolveu um interessante paralelo reflexivo entre o homem moderno e os povos ditos primitivos. Para ele, o primeiro não passava de um ser “entediado, corroído por dentro, vazio e triste” que não via “mais no vasto mundo senão um campo informe, de onde a afirmação surpreendente, poética ou figural, desapareceu” (PEDROSA, 1964, p.12). Isso acontece porque, na modernidade, as pessoas já não possuem mais tempo de viverem experiências reais, exatamente, por estarem na constante espera de algo novo, do ineditismo, por sua vez, “abocanhado pelo aparelho das analogias batidas e das atitudes sem imaginação ou disponibilidade” (PEDROSA, 1964, p.12). É como se todos tivessem medo de serem mistificados, ou de aparecerem ingênuos a uma simples invocação do passado. A revolução industrial e tecnológica não surtiu efeito espiritualmente no homem moderno, na verdade, Pedrosa alegava que em tal esfera estávamos “num atraso bárbaro em relação às premissas da mesma revolução” (PEDROSA, 1964, p.13). Todavia, os categorizados como “primitivo”, pelo menos viviam em emoção e em arte, à medida que levavam uma vida simples e prática, de grande precisão artesanal e próxima da natureza. Entre eles, não havia espaço para conceitos abstratos e controlados pelo racionalismo superficial, incapaz de satisfazer as profundas aspirações da alma. A concepção de mundo e de arte de um pintor primitivo, por exemplo, diferenciava-se pela maneira como ele situava os objetos, tomando-os como são e sem se preocupar com preferências. Ou seja, em sua tela, a ordem natural e social das coisas não se alterava, e, ao contrário dos renascentistas, este tipo de artista não se colocava no centro do universo, e sim ao “lado de”.

Segundo Mário Pedrosa, as culturas primitivas invadiram a arte europeia, a partir da busca de Gauguin por formas arquetípicas que reagissem à artificialidade espiritual do movimento impressionista. Neste contexto, iniciava-se uma era do primitivismo:

O artista ocidental já não se crê no centro do universo. Acompanha a penetração imperialista do mundo que então se inaugura, mas em sentido inverso [...] vão ao fundo rejuvenescer-se naquelas fontes ainda puras de criação; GAUGUIN ali morre. Com a vitória póstuma de sua arte, na Europa, porém, é a revanche dos povos conquistados, das civilizações destruídas pelos ocidentais, que se anuncia (PEDROSA, 2000, p.57, grifo nosso).

Pedrosa enxergava a atitude de Gauguin como o ponto de partida para a Europa deixar de ser considerada a metrópole artística privilegiada do mundo, para se transformar no centro de confluência de todas as culturas. Tal perspectiva nos faz aludir a uma questão levantada em capítulos anteriores de que, apesar de desejar uma colocação mais ativa das civilizações fora do eixo, o crítico parecia não ter se dado conta de que a “revanche dos povos conquistados” ainda estava presa aos interesses e “aos olhos dos europeus deslumbrados com uma série de mundos novos descobertos” (PEDROSA, 2000, p.57). A Europa continuava sendo o cerne de tudo e os demais subordinados aos seus desejos mais ardentes. Além disso, Gauguin não abdicou da alcunha do branco europeu “civilizado” para se tornar um nativo e, portanto, tampouco representava os interesses dos lugares por quais viveu. A “vitória póstuma” de sua arte não significava a vitória das nações excluídas que, neste caso, continuavam silenciadas e incompreendidas, tendo sempre um “outro” a falar por si.

Chamamos atenção para esse paradoxo do pensamento de Pedrosa nos fragmentos (abaixo) de o “Panorama da Pintura Moderna” (1952), onde, ao mesmo tempo em que ele comenta sobre a expansão colonial do imperialismo moderno, o teórico vê com bons olhos a atuação dos “desbravadores das riquezas” dos continentes colonizados, principalmente, através do trabalho das missões culturais. Missões essas que sabemos ter como objetivo civilizar, catequizar e moldar a maneira de ser dos indivíduos não-ocidentalizados, ao que acreditavam ser o modelo certo ou verdadeiro de se portar e pensar o mundo. Outro ponto curioso é quando ressalta que os povos de culturas primitivas, diante do europeu vaidoso de sua arte, vão mostrar que são também

possuidores de aptidão criadora, porém, em seguida, comenta que a arte negra, só terá valor artístico, no início do século, determinado nada mais, nada menos, pelos próprios artistas europeus:

Estamos na época da grande expansão colonial do imperialismo moderno. Os povos do mundo inteiro abrem suas fronteiras por bem ou por mal, à penetração das mercadorias, dos capitais e dos desbravadores das riquezas nativas da África, América, Oceania, Ásia. Felizmente, as missões culturais e arqueológicas também conseguem chegar até lá... É sintomático que se verifique nessa época uma mentalidade muito mais aberta a outras culturas [...] E, assim, quase todos os povos de culturas primitivas mostraram ao europeu orgulhoso de sua pretensa superioridade artística que eram também dotados das mais altas aptidões criadoras. A apreciação da arte negra, como arte mesmo, é do início do século (PEDROSA, 1964, p.16-17, grifo nosso).

A hegemonia europeia predominava, portanto, no modo como Pedrosa percebia a atuação desses povos (pelo menos naquele momento). Apenas 11 anos depois, através do “Discurso aos Tupiniquins e Nambás”, é que observamos uma visão sua diferenciada do assunto, quando explica que a história dos povos colonizados não precisava seguir o mesmo curso da dos países de primeiro mundo. Pressupomos tal mudança de postura, uma consequência dos estudos realizados por ele, a respeito da forma na arte (*Gestalt*) e seus entrecruzamentos com as questões da imaginação-inventiva, da sensibilidade e da intuição. E, sobretudo, motivado pela experiência complexa que vivenciou no exílio chileno, entre 1970 e 1973.

Segundo o crítico (PEDROSA, 1964, p.72), as pesquisas promovidas pela psicologia moderna revelaram o contraste entre a vivacidade sensorial do universo das representações mentais do homem primitivo, em comparação à “pobreza cinzenta e neural” dos adultos civilizados. Naqueles, predominam “uma quase perfeita intimidade entre representações e intuições”. As imagens subjetivas transbordam em visões eidéticas, bastante próximas do campo perceptivo infantil. Mário Pedrosa não só põem, no mesmo patamar de igualdade, o “primitivo” e a criança, mas também o louco e o artista, ao defender o sentimento e a expressão, como os componentes determinantes desses grupos. Parece-nos, muitas vezes, ser cada uma dessas categorias, considerada pelo crítico, como sendo algo só ou, mesmo sinônimas entre si; tendo como aspecto mais importante a participação emocional e dinâmica na formação do objeto artístico. Nesse processo,

Pedrosa apresenta a arte como um fenômeno místico-mágico, resultante da expressão interna ou do caráter “fisiognômico” dos “criadores virgens”, indivíduos estes que não deixam de contemplar o mundo sem se comover:

A representação visionária do mundo, tão viva e profunda em todo primitivo, em toda criança, em todo artista, em todo ser sensível como estes que além de artistas são alienados, é o que a arte deles nos dá. Essa transfiguração do mundo sob uma dimensão de realidade mais profunda, é o milagre da arte. E ninguém poderá negar que esse milagre esteja presente na obra desses criadores virgens (PEDROSA, 1964, p.115).

A questão da emoção na arte é bastante cara para Mário Pedrosa, sobretudo, em sua defesa ao Concretismo, uma vez que vê neste tipo de produção uma unidade simbólica e universal de natureza intuitiva, apta de alcançar todas as pessoas sem distinção. Nos textos “Problemática da Sensibilidade I e II” (ambos de 1959), ele vai discutir sobre a “irritante querela” do sentimento na Arte Concreta e nos construtivistas. Para Pedrosa, a sensibilidade é força motriz em tudo o que o ser humano faz. Ela, inclusive, não é um apanágio dos artistas, estando presente, também, na Ciência e na Política. Sem ela, “não há descobertas nem teorias possíveis” (1959, p.14). A obra de arte tem, pois, sua criação atrelada às formas intuitivas do pensar e do sentir e o que o artista faz é consequência de um “ato psíquico muito anterior ao ato estético”.

O que a obra de arte exprime é algo de universal e permanente, não expresso até então e que o espectador recebe e recolhe não como uma mensagem telegráfica [...] O que ela traz é uma formalização de vivência desconhecida, uma organização simbólica nova, perceptiva ou imaginária [...] “clarifica e organiza a intuição interna. E é por isso que tem a força de uma revelação e inspira um sentimento de profunda satisfação intelectual, embora não manifeste nenhum trabalho intelectual consciente (raciocínio)” (PEDROSA, 1959, p.14-15).

A criação artística é um elemento de ordem sensível ou imaginária e, por isso, encontra-se em latência expressiva e sensitiva nas produções dos seres que, na opinião de Pedrosa, fazem com que desabroche com naturalidade e organicidade fluída: as crianças, os loucos e os primitivos. Estes últimos, como vimos, referem-se, na concepção de Mário, às civilizações mais antigas, aos artesãos e pintores naíf, de maneira geral. Todos esses grupos, estruturados sob o eixo do primitivismo, estão ligados a uma discussão mais

complexa, envolvendo a construção da identidade nacional brasileira. De acordo com Pedrosa, a arte reencontrará com suas velhas bases intuitivas, a partir da Arte Moderna, cujo advento mostrou que o racionalismo sistemático e exclusivista já não tinha mais espaço. Nessa conjuntura, o Concretismo, especialmente, seria o grande responsável pelo desenvolvimento de novos símbolos de formas-intuições de origem imaginária ou extraperceptiva que, no Brasil, principalmente, significava o recomeço espiritual e ético para uma nova realidade, assim pensava e defendia Mário Pedrosa. Não é à toa que este sentimento percorrerá sua visão museológica, quando analisaremos o seu projeto de museu para Brasília, juntamente com outras iniciativas no campo: o Museu da Solidariedade Salvador Allende e o *Museu das Origens*.

3.3 Um museu de cópias para Brasília

A questão do “primitivo” em Mário Pedrosa é de fundamental importância para entendermos o modo como ele irá construir sua contra narrativa museológica, tendo a arte brasileira como seu grande disparador poético, político e identitário. Pensar e ressignificar o sentido das entidades museais, de modo a torná-las mais democráticas e acessíveis ao público em geral, foram algumas das atribuições assumidas apaixonadamente por Pedrosa, ao longo de sua obra. Aberto às transformações ocorridas durante o século XX, o crítico construiu uma síntese possível entre sua formação política marxista e a imersão nas questões da arte, principalmente, no que diz respeito à produção moderna. Ele “sustentaria [...] a liberdade de experimentação e a força criadora da arte como respostas necessárias aos constrangimentos sociais do capitalismo burguês” (SANT’ANNA, 2019, p.380). É por meio da arte que as consciências individuais e coletivas seriam transformadas e, assim, ocorreria a grande revolução.

O retorno de Pedrosa do exílio nos Estados Unidos, por volta de 1945, coincidia com a criação de uma série de organizações, tendo a cultura como ferramenta reformadora do pensamento, a exemplo das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco); e do Conselho Internacional de Museus (Icom), fundado em 1946, que defendia os museus como o lugar de difusão cultural, propício ao desenvolvimento de novos valores compartilhados. Nesse contexto, passa-se a surgir novos modelos para

os espaços expositivos à serviço do povo, buscando se afastar cada vez mais da imagem dos velhos mausoléus, dedicados às classes mais abastadas. A democratização do universo museal também foi marcada pela realização de conferências, exposições temporárias e a criação de bibliotecas e cinematecas. Mário, obviamente, estava atento à nova realidade, tanto é que em 1958, ao ser convidado por Oscar Niemeyer para desenvolver uma proposta de museu para Brasília, o teórico sugeriu a elaboração de um projeto bem peculiar, que fugia dos moldes dos já existentes Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, ambos criados em 1948. Contudo, antes de discutirmos melhor sobre este assunto, precisamos compreender a conjuntura envolvendo a própria construção de Brasília, fator importante para nos ajudar na formulação de uma análise acerca das especificidades trazidas pelo museu, proposto por Pedrosa, à nova capital federal.

Naquela época, todo o país vivia o clima de progresso, incitado pelo Plano de Metas ou Programa de Metas de Juscelino Kubitschek. O projeto de planejamento econômico foi a primeira e a mais ambiciosa ação de modernização já apresentada ao Brasil. A ideia era pôr em prática a promessa eleitoral de Kubitschek, na qual o país cresceria “cinquenta anos em cinco”. O Plano de Metas atribuiu ao Estado a função de ensejar uma agenda de crescimento econômico acelerado, aprofundando o processo de industrialização, principalmente, no tocante aos bens de consumo duráveis, e alterando os hábitos cotidianos das pessoas. O governo buscava dar voz a uma recém e “entusiástica condição de ser brasileiro que poderia contribuir para reparar as injustiças de uma herança histórica de miséria e desigualdades profundas, e serviria para abrir as portas da modernidade” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 417).

No âmbito cultural, esse momento foi marcado pela presença de duas manifestações artísticas importantes: o Cinema Novo e a Bossa Nova. O primeiro eclodiu no final dos anos de 1950, com preocupação em desenvolver uma estética pautada na discussão dos problemas e das questões ligadas à realidade nacional, e no desejo de criar algo diferente do modelo ficcional do cinema norte-americano, a partir da máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, levando em consideração o uso de uma linguagem condizente com a cultura brasileira e fazendo *jus* ao sentimento nacionalista despertado na época. Dentre os principais representantes estavam os cineastas Glauber Rocha (1939-

1981), Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), Cacá Diegues e Luiz Carlos Barreto. Já a Bossa Nova foi um movimento musical encabeçado pelos cantores e compositores Tom Jobim (1927-1994), João Gilberto (1931-2019) e o poeta Vinícius de Moraes (1913-1980). De vida curta, surgiu em 1958 e durou por volta de 1963, a proposta consistiu em criar uma novidade rítmica capaz de tecer um diálogo entre o jazz estadunidense e o samba carioca. O novo gênero musical era uma maneira de “vender” ao exterior a imagem de um Brasil moderno e cosmopolita, afinado ao progresso e a uma vontade de se reinventar.

A essência “desenvolvimentista”, nos seus mais diferentes aspectos, envolvendo as mais variadas áreas, mostrava-se como o caminho mais favorável para a germinação do novo Brasil, que exigia, por sua vez, recomeçar em uma nova capital. Assim, em 1956, JK recorreu ao seu programa governamental, para realizar a construção de Brasília: uma cidade completamente planejada, que seria a metassíntese de todo o esforço de afirmação da nacionalidade e do desejo de integração do país ao mundo moderno:

Os brasileiros ficaram fascinados com a ideia de conceber uma cidade para o futuro, fora das medidas arquitetônicas e urbanísticas conhecidas, ancorada num platô no centro do Brasil e projetada sobre uma enorme extensão vazia – a densidade populacional média da região mantinha-se inferior a uma pessoa por quilômetro quadrado. É certo que a proposta de transferir a capital do país para o interior não era nenhuma novidade: a ideia vinha desde o século XIX, foi debatida em diversas ocasiões, estava prevista na Constituição de 1934 e permanecia na de 1946. Contudo, também é certo que, até Juscelino, ninguém se dispôs a levar a aventura a sério: além de caríssima, a transferência da capital não era prioridade ou uma reivindicação da sociedade (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 426).

A materialização de Brasília ocorreu em três anos. O projeto arquitetônico foi entregue a Oscar Niemeyer e o planejamento urbanístico a Lúcio Costa, cujo Plano Piloto teve sua forma inspirada pelo sinal da cruz, com um dos eixos arqueado para se adaptar ao relevo da topografia local, razão pela qual o desenho também passou a lembrar um avião⁸¹. A cidade foi inaugurada em 21 de abril de 1960, levando Juscelino a consagrar

⁸¹ Há muitas especulações sobre o formato de Brasília, alguns defendem que a imagem da cidade foi inspirada no desenho de um avião, enquanto outros acreditam ter sido estimulada pelo traçado de uma borboleta. Mas, na verdade, o autor do Plano Piloto de Brasília, Lúcio Costa, não se espelhou em nenhuma

um lugar especial na história brasileira, no entanto, a nova capital ressoava sérias ambivalências social, política e econômica, como a expulsão dos pobres para a periferia, originando as “cidades-satélites”, e a segregação de burocratas e parlamentares nas chamadas “superquadras”, unidades residenciais idênticas, organizadas de acordo com uma segmentação hierárquica da vida social. Embalada em um efeito perverso, Brasília favoreceu o isolamento do centro de poder, distanciando o Presidente do contato com o povo. Além de resultar em uma enorme dívida externa para o Brasil, motivada pela ausência de controle do governo sobre os gastos públicos.

Em meio ao grande empreendimento de JK, como havíamos esboçado anteriormente, Niemeyer solicitou a Mário Pedrosa uma sugestão, por escrito, de como deveria ser um museu de arte em Brasília. Os dois já se conheciam, desde quando militavam pelo Partido Comunista Brasileiro. Assim, entusiasmado pelo convite e em resposta ao amigo, o crítico desenvolveu uma proposição em consonância, segundo a nossa opinião, com as proposições do Atlas Mnemosyne (1924-1929), de Aby Warburg (1866-1929); o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (escrito em 1936), de Walter Benjamin (1892-1940); o “Museu Imaginário” (1947), de André Malraux (1901-1976); e das exposições de reproduções de obras de arte, realizadas na “Seção de Arte” da Biblioteca Municipal de São Paulo (BMSP), nas décadas de 1940 e 1950, organizadas pelo teórico Sérgio Milliet (1898-1966).

O projeto de Pedrosa também parece ter buscado evidenciar o seu entendimento sobre o papel das instituições culturais e sua própria visão da Arte Moderna. Ao pensar um museu para Brasília, ele não só queria oferecer um conceito diferente, como ainda estava levando em consideração as dificuldades de materiais e recursos para a construção de um museu de artes plásticas no Brasil. Vejamos o que ele disse na carta⁸² escrita a Oscar Niemeyer:

delas e sim em uma cruz: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”. Mais informações disponíveis em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/06/04/aviao-ou-borboleta-entenda-as-inspiracoes-de-lucio-costa-para-o-projeto-de-brasilia.ghtml>>. Acesso em: 26 jan. 2023.

⁸² A carta de Pedrosa para Niemeyer foi escrita em 24 de julho de 1958, no Rio de Janeiro. Tanto em nossas pesquisas, como nas trocas com outros estudiosos da obra de Mário Pedrosa, não foi encontrada a resposta de Oscar Niemeyer à referida correspondência. Também não se sabe ao certo o porquê de o projeto do

Nada de se construir em Brasília mais um museu dito de arte ou de arte moderna, nos moldes dos muitos que estão sendo organizados pelo país ou mesmo das tentativas mais importantes do Rio de Janeiro e de São Paulo. Toda gente medianamente informada sobre o assunto sabe quanto são precárias essas tentativas. Averigua-se cada vez mais difícil, senão impossível, criar um museu de artes plásticas do nada e torná-lo algo digno do nome. Mesmo o Museu de Arte de São Paulo, apesar do esforço feito e das enormes somas despendidas, não é nem um museu de arte “moderna” nem um museu de arte “antiga” a despeito de contar em seu acervo com algumas obras importantes no plano mundial. Suas falhas tanto num como noutro campo são grandes e insanáveis, por maiores que sejam os esforços feitos e os dinheiros que seus organizadores já gastaram ou ainda venham a gastar para suprimi-las. O resultado é que há de ser sempre um museu “à americana”, isto é, incompleto nas suas coleções quanto a uma autêntica representação por escolas e ciclos de arte do passado, e “híbrido”, quer dizer, sem uma especialização caracterizada, de nível verdadeiramente histórico e científico (PEDROSA, 1958).

Segundo Pedrosa, não havia sentido ter no país mais um museu incompleto e concorrente dos demais, em termos de financiamentos, porém, Brasília não poderia dispensar um espaço de arte que pudesse dar o renome necessário à nova capital brasileira, por isso, a única solução, vista pelo crítico, capaz de atender, sobretudo a objetivos de ordem educacional e documental, era a criação de um museu de cópias, reproduções fotográficas em preto e branco e em cores, de tamanho natural ou menor, maquetes em diferentes escalas, *slides*, vidros em cor, tipografia, cinematografia e iluminação. Ou seja:

Sua originalidade consistirá principalmente em não pretender competir com os congêneres do país, e muito menos com os do mundo, em acervo e em coleções originais. Em compensação, terá sobre todos os outros museus do mundo a vantagem de conter em suas divisões e salas um documentário, o mais completo possível, de todos os ciclos da história da arte mundial. Nele não haverá falhas e omissões quanto a escolas e estilos do passado, às manifestações artísticas das diversas civilizações e culturas históricas e aos diversos movimentos que definem a arte contemporânea. O museu será traçado de forma a dar ao público a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias. Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais

museu não ter seguido adiante (o Museu Nacional de Brasília só teve sua construção iniciada em 1999 e concluída em 2006). Para a pesquisadora Sabrina Sant’Anna, o motivo teria sido a ausência do crítico no Brasil, uma vez que estava no Japão, por ter adquirido uma bolsa da Unesco, para investigar as relações entre a arte japonesa e a produção americana e europeia. Atualmente, essa carta integra o Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa (CEMAP/Interludium), custodiado no Centro de Documentação e Memória (CEDEM), da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

completo panorama da evolução artística de todos os povos, e oferecerá ao povo brasileiro e às futuras gerações um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, experimentalmente, do modo mais satisfatório possível (PEDROSA, 1958).

Para Pedrosa, o Museu de Brasília deveria estar dividido por ciclos históricos, cada qual em recinto apropriado, de maneira que o visitante, ao passar de um núcleo para o outro, pudesse seguir um itinerário que representasse “toda a evolução artística da humanidade”. Além disso, todos esses espaços deveriam criar “uma atmosfera sugestiva capaz de despertar curiosidade, interesse e emoção do público, para que ele sinta, através dos meios visuais, a mensagem de cada estilo, de cada escola, de cada época e civilização”. Sem contar, ainda, que, ao lado de pinturas e afrescos, haveria moldagens de objetos em gesso e outros materiais, esculturas ou suportes arquitetônicos correspondentes aos períodos históricos.

Nesse sentido, a compartimentação do Museu de Brasília seria a seguinte:

Quadro 1 - Compartimentação do Museu de Brasília.

1. Pré -História	a. Paleolítico	b. Neolítico			
2. Antigas Civilizações da Ásia e do Mediterrâneo	a. Mesopotâmia	b. Egípcia	c. Creto-Miceniana		
3. Grécia	a. Arcaica	b. Clássica	c. Helenística		
4. China e Japão (três subdivisões)					

5. Índia e divisões					
6. Islã	a. Pérsia	b. Arábia, etc.			
7. Roma	a. Etrusco	b. Republicano	c. Império		
8. Idade Média	a. Cristianismo primitivo	b. Bizantino	c. Romântico	d. Gótico	
9. Civilizações Pré-colombianas	a. Maia	b. Asteca	c. Inca		
10. Época Moderna	a. Renascença	b. Barroco e Rococó	c. Romantismo	d. Realismo e naturalismo	e. Impressionismo
11. Arte dos povos primitivos contemporâneos	a. África	b. Polinésia	c. América		
12. Época contemporânea					

(Arte moderna e subdivisões)					
-------------------------------------	--	--	--	--	--

Fonte: Elaborado pela autora, com base nas especificações de Mário Pedrosa (1958), contidas na carta a Oscar Niemeyer.

A empolgação de Mário Pedrosa para a realização do projeto era tamanha que, no decorrer de sua carta, chega a apontar a Niemeyer como e onde as reproduções poderiam ser feitas por um preço mais acessível, e quem poderia fazer essas articulações:

As reproduções fotográficas e em cor, as moldagens, moldes em gesso, maquetes, modelos, suportes arquitetônicos, etc., têm de ser obtidos nos países onde se encontram as obras a copiar, reproduzir ou moldar. Assim, por exemplo, uma grande foto de tamanho natural dos afrescos de Ajanta, na Índia, terá de ser feita, especialmente, in loco, para o museu; por outro lado, uma coleção completa de estampas japonesas pode ser obtida na Unesco, por preço razoável. Moldagens de pórticos góticos podem ser obtidas através do Musée des Monuments Français, de Paris; cópias de mosaicos bizantinos podem ser obtidas em Ravena, Itália, com o Prof. G. Bovino, mediante encomenda. Uma moldagem da estela do falcão egípcia, que pertence ao Louvre, pode ser obtida por encomenda, no próprio museu, a ser feita pelos canais oficiais, de governo a governo. Em Beirute, aliás, há um pequeno museu de reproduções em cor organizado pela Unesco, que dispõe de excelente coleção. Essas indicações dispersas e sumárias servem para que se tenha ideia do trabalho a realizar e dos processos a serem empregados para constituir o acervo do museu (PEDROSA, 1958).

Outro aspecto significativo é que o crítico dá bastante ênfase ao caráter pedagógico e documental a ser desenvolvido pela instituição. Inclusive, ele defende que, além das “obras” em exposição, é trabalho do novo Museu elaborar projeções anuais de *slides* com textos explicativos, a serem gravados, para que a finalidade educativa seja mais eficaz, a partir “da combinação da reprodução da imagem visual com uma explicação verbal, clara e sucinta, ao nível do público”. Por outro lado, essas projeções devem ser seriadas por ciclos e escolas, com o propósito “de que cada dia da semana corresponda a um grupo de obras a projetar, de antemão indicado”. Dentro das ações didáticas, precisamos ressaltar a ideia de Pedrosa de editar um catálogo completo das obras expostas no espaço, com a composição de um texto base, para auxiliar o público durante seu itinerário, esclarecendo-o acerca da relevância de cada ciclo e as ligações entre si, de maneira a permiti-lo “quebrar a obrigatoriedade monótona de um só caminho”,

não necessariamente seguindo a uma cronologia. Por fim, não menos importante, a instituição contaria com uma filmoteca especializada em filmes e documentários de arte e produções experimentais de natureza dinâmica e plástica, além de ofertar “cursos de iniciação artística de história da arte e de crítica, e apreciação estética para formação do gosto do público e sua sedimentação cultural e artística”. Pedrosa termina, portanto, a carta reafirmando que este modelo de Museu é a única maneira de se estabelecer um instituto de arte à altura das funções educacionais e da própria missão cultural que Brasília representaria para o nosso país.

Assim, parece-nos ser este Museu muito próximo de algumas das discussões suscitadas em torno da questão da reprodução da imagem, presente já em Aby Warburg, nos anos 1920, e, posteriormente, aprofundada por Walter Benjamin no final da década de 1930. Como sabemos, Warburg é personagem central de uma curiosa história em torno da fundação de sua própria biblioteca, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW, Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura), localizada em Hamburgo, na Alemanha. Primogênito de uma família judia de banqueiros, aos 13 anos ele propôs ao seu irmão mais novo conceder todas as benesses de sua posição de mais velho, em troca da promessa daquele de lhe comprar todos os livros, sempre que necessitasse. Paulatinamente, o historiador criou umas das bibliotecas mais fantásticas do mundo: disposta em formato oval, para que os livros ficassem mais acessíveis, suas alas faziam um intercâmbio entre os volumes relacionados à religião, arte e ciência, e ainda oferecia um espaço para a realização de cursos e conferências. A infraestrutura também contava com a tecnologia avançada da época “para o transporte dos livros de um lugar para outro, incluindo esteiras especiais. Havia 26 ligações telefônicas, um tubo pneumático e um elevador para os livros e para os funcionários” (SOUZA, 2015, p.3).

No entanto, dentre os elementos mais significativos abrigados pela biblioteca⁸³ estava o Atlas *Mnemosyne* (Figura 19), composto por um conjunto de painéis,

⁸³ Com a ameaça de eclosão da Segunda Guerra Mundial e após tensas negociações com o governo nazista, a biblioteca de Warburg, transformada em instituto, graças ao trabalho essencial dos historiadores e colaboradores de Aby Warburg, Fritz Saxl (1890-1948) e Gertrud Bing (1892 – 1964), conseguiu o apoio dos britânicos para transportar os 60.000 volumes da KBW até sua sede atual em Londres. Certamente a

no qual Warburg integrava reproduções de pinturas, marcos arquitetônicos, retratos, diagramas, mapas, recortes de jornais e qualquer outro tipo de imagem que ele considerava importante. As lâminas, produzidas em madeira e forradas com uma tela preta, contam uma versão alternativa da História da Arte, que levava em consideração o contexto social, até então excluído da “narrativa oficial”, determinada não por estilos ou períodos, mas por aproximações entre formas e temas de diferentes épocas. Esse projeto foi interrompido pela sua morte em 1929, mas, devido à sua natureza e abrangência temporal, estava destinada a ser uma obra inacabada, contando com algumas dezenas de painéis e cerca de 1.300 imagens.

De certa forma, tanto Warburg como Pedrosa buscavam uma nova forma de pensar a história da arte, mais próxima da vida cultural, como um todo. Era preciso transformar a maneira de se compreender as imagens e tratá-las como uma ferramenta significativa para a ampliação de uma narrativa e um entendimento sobre a arte e suas questões.

Figura 19 - Vista da KBW, com painéis da exposição de Rembrandt (1926).



Fonte: Do livro “Atlas Mnemosyne”, de Aby Warburg. Ediciones Akal (2010, p.9).

mudança preservou milhares de exemplares da famosa queima de 25 mil livros escritos por autores tratados como inimigos do Terceiro Reich, ocorrida em 34 cidades universitárias alemãs em 1933.

Além disso, a partir do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (escrita em 1936 e publicada pela primeira vez em 1955), Walter Benjamin enriqueceu este debate, ao tecer uma teoria para a formulação das exigências revolucionárias na política da arte. Segundo ele, com o advento da reprodução, as obras se libertaram de sua função ritualística (da adoção de uma "aura"), e passaram a ser disponíveis, chegando a atingir uma enorme escala de produção. O “valor de culto” é substituído pelo “valor de exposição”, e com isso, em sua visão, a arte tem o seu acesso mais democratizado, atingindo mais facilmente o povo, modificando, dessa forma, a consciência coletiva. Mário Pedrosa era leitor de Benjamin, como nos deixa claro no seu “Discurso aos Tupiniquins e Nambás”; e, igualmente ao filósofo alemão, acreditava no poder transformador da arte na vida das pessoas, sobretudo, no que diz respeito ao desenvolvimento de um senso crítico, perante a conjuntura político-social de onde elas estão inseridas. Nesse sentido, cremos que a ideia de um museu, feito com cópias não só trazia consigo uma preocupação com a precariedade dos recursos em montar uma instituição museológica no país, mas também porque seria uma oportunidade de alterar exatamente essa relação das massas com a arte bem ao estilo benjaminiano.

Precisamos lembrar que a questão da reprodutibilidade no pensamento de Pedrosa também pode estar associada às reflexões de Mário de Andrade sobre o assunto. Inclusive, uma das primeiras menções à utilização das reproduções de obras de arte, como instrumento de democratização do alcance à arte no meio cultural brasileiro, encontra-se presente no texto “Museus populares”, de Andrade, publicado em 1938. Na mesma ocasião, o poeta era o diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, onde travava uma crítica pungente ao conceito tradicional de museu e à precariedade dos espaços de arte locais:

O que de principal nós podemos tirar da Gioconda, a reprodução dela nos dá. Sejamos reais. Em vez de tortuosos museus de belas-artes, cheios de quadros verdadeiros de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos, com todas as escolas de artes representadas por seus gênios maiores e suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais (ANDRADE, 1938).

Dentre os principais colaboradores de Mário de Andrade, estava o crítico de literatura e arte Sérgio Milliet (1898-1966), a quem ele designou a direção da Biblioteca

Municipal, em 1943. O crítico iniciou uma coleção de obras de arte originais sobre suporte de papel e organizou uma exposição permanente de reproduções de pinturas estrangeiras. Essas ações foram ampliadas com a criação da Seção de Arte da biblioteca, inaugurada dois anos depois de sua posse, para cuja direção Milliet nomeou a escritora Maria Eugênia Franco (1915-1999), a qual se dedicou a vários projetos, como o da implantação de um programa de aquisições para reproduções de obras de artistas estrangeiros, integrado a uma agenda de exposições didáticas.

Ao longo dos anos 1940 e 1950, não só o cenário brasileiro, mas também a conjuntura internacional do pós-guerra achava-se favorável à difusão e a democratização da arte. Naquele momento, a Unesco elaborou uma série de publicações e mostras de reproduções de arte, compreendidas como elementos importantes, capazes de ultrapassar as barreiras geográficas, tornando acessível todo um patrimônio cultural, em favor de ideais democráticos e pacifistas. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) também promoveu iniciativas deste tipo, ao lançar, em 1945, um programa de “exposições múltiplas”, dedicada à itinerância, porém disponibilizada, mediante venda ou aluguel do mesmo. As coletivas eram acompanhadas por painéis explicativos que juntavam textos e reproduções. O projeto do MoMA tinha como público-alvo as instituições educacionais, bibliotecas, museus e quaisquer outras organizações que demonstrassem interesse por seu conteúdo.

As reflexões do escritor e ministro francês da cultura, André Malraux, através do seu “Museu Imaginário”, publicado em 1949, foi mais um dos ingredientes a engrossar o caldo dessas discussões. A ideia centrava-se na criação de um museu sem muros, no qual cada pessoa, a partir de sua subjetividade, tinha a possibilidade de constituir o seu próprio espaço expositivo. Ou seja, para explicar seu projeto, Malraux deu-nos, como exemplo, um livro de arte onde cada página é como se fosse uma parede, em que será fixada a reprodução de uma obra de arte. Assim, cada indivíduo, aos moldes de um álbum de fotografia, construiria seu museu de forma imaginável, graças aos avanços tecnológicos. Para ele, a arte é muito mais que a forma ou a aparência, pois, há detrás dela algo muito maior: um propósito ou uma função.

Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias, as artes arcaicas, a escultura

indiana, chinesa, japonesa e pré-colombiana das épocas mais antigas, uma parte da arte bizantina, os frescos românticos, as artes selvagens e populares. Em 1850, quantas estátuas estavam reproduzidas? Os nossos álbuns encontraram na escultura – que a monocromia reproduz mais fielmente do que reproduz um quadro – o seu domínio privilegiado. Conhecia-se o Louvre (e algumas das suas dependências), que cada um recordava como podia; hoje, dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande museu é capaz de conter. Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo pelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa (MALRAUX, 2011, p. 13).

As questões de Malraux, publicadas no livro “Museu Imaginário”, tiveram grande repercussão na imprensa local, principalmente, no Correio da Manhã, onde Pedrosa trabalhava. Contudo, por incrível que pareça, somente em 1948 é que o crítico brasileiro falará do encontro que teve com o francês. Isso se justifica pela maneira como este último se portava, diante da realidade política da época: ele teve uma participação à esquerda, mas, logo, aderiu ao governo do general Charles de Gaulle (1890-1970), que não estava preocupado com a causa operária:

A meditação malrauriana é impregnada desse sentido trágico do destino. Este realmente domina o desinteresse e o jogo criador do artista. A nossa época oferece em abundância o drama de que carece a sua imaginação, mais precisamente porque o oferece perdulariamente, o artista tende a apagar-se, dispersando-se do criar, na distância e na perspectiva (PEDROSA, 1948).

Para Pedrosa, Malraux havia sido levado pela onda de seu tempo, dispersando-se de uma reflexão maior, quando assumiu o cargo de ministro da cultura, no poderio de Gaulle. Todavia, Mário era do tipo que, mesmo com distanciamento e restrições àqueles que não coadunavam com seus ideais, sabia reconhecer o valor das boas ideias, por isso não descartamos a influência do “Museu Imaginário” sobre seu projeto de museu para Brasília. Proposta esta que, para nós, mostra-se como uma tentativa de superar a desinformação e criar um repertório para o florescimento, ainda incipiente, do circuito artístico local, servindo para consolidar a formação de público para a Arte Moderna no Brasil.

CAPÍTULO 4 – MUSEU DA SOLIDARIEDADE: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E POLÍTICA

Somos cinco mil aqui/ nesta pequena parte da cidade/ [...] Seis de nós se perderam no espaço das estrelas/ Um morto, um espancado como nunca acreditei se poderia espancar a um ser humano/ Os outros quatro queriam se livrar de todos os medos/ um pulando no vazio/ outro batendo a cabeça na parede/ mas todos com o olhar de morte./ Que horror a face do fascismo causa!/ Eles executam seus planos com precisão astuta / Sem se importar com nada/ Sangue para eles são medalhas / O massacre é um ato de heroísmo (tradução nossa).

(Víctor Jara, 1973)⁸⁴

⁸⁴ “Somos cinco mil aquí/ en esta pequeña parte de la ciudad/ [...] Seis de los nuestros se perdieron en el espacio de las estrellas/ Un muerto, un golpeado como jamás creí se podría golpear a un ser humano./ Los otros cuatro quisieron quitarse/todos los temores/ uno saltando al vacío/ otro golpeándose la cabeza contra un muro/pero todos con la mirada fija de la muerte./ ¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!/ Llevan a cabo sus planes con precisión artera/ Sin importarles nada/ La sangre para ellos son medallas/ La matanza es un acto de heroísmo”. Fragmento do poema “Estádio Chile” escrito pelo cantor e compositor chileno Víctor Jara (1932-1973), entregue aos companheiros de cárcere pouco antes de morrer. Apoiador de Allende, Jara foi brutalmente torturado, entre as atrocidades sofridas teve suas mãos esmagadas para que não pudesse nunca mais empunhar um violão, e assassinado com cerca de 44 tiros pelos militares golpistas apoiadores do ditador Augusto Pinochet (1915-2006). O artista, ao lado da cantora Violeta Parra (1917-1967), é considerado um dos principais expoentes das origens da “canção-protesto”, mais especificamente do que ficou conhecido por a “Nova Canção Chilena”, cuja finalidade era confrontar a elite conservadora de seu país ao entoar letras em prol da luta das trabalhadoras e trabalhadores e incentivar a revolução social. Em 2003, o Estádio do Chile foi renomeado para Estádio Víctor Jara (Figura 20), como uma homenagem póstuma ao cantor. Disponível em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/artistas/victor-jara/>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

Figura 20 - O Estádio Víctor Jara foi usado como prisão, durante a ditadura militar chilena. Em 2009, o lugar foi declarado como Monumento Nacional, em atenção a sua importância para a história social do Chile.



Fonte: Disponível em:< <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/estadio-victor-jara-estadio-chile>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

4.1 A casa, a bandeira e a luta

Não há como negar o impacto de uma certa beleza profundamente estranha a rondar os antigos casarões da República, um dos bairros mais tradicionais de Santiago, declarado Zona Típica do Chile pelo Conselho de Monumentos Nacionais. A suntuosidade arquitetônica dos prédios desvela a dramaticidade de uma história a grassar o presente de toda uma nação e provavelmente a figurar o futuro ansiado por esta. Os espaços sussurram memórias doloridas, mesmo quando aparentam estarem adormecidos entre si. É como se emanasse dali algum tipo de energia sobrenatural a interagir com a nossa própria, feito arpejos a agulhar a pele.

A qualquer transeunte que passe por lá, é perceptível observar o modo como o silêncio polido das cansadas edificações teve de aprender a coexistir com o rebuliço juvenil dos estudantes a vaguear pelas calçadas, esquinas e pelos velhos sobrados, na grande maioria, convertidos, agora, em universidades. Caminhar pela República é, portanto, viajar no tempo, sobretudo, quando paramos em frente ao número 475, endereço pregresso de tantas outras moradas: em 1925 foi a residência do industrial belga, Amadeo Heiremans (1869-1944), que fez fortuna no ramo do aço e com a sua morte, vinte anos depois, a casa⁸⁵ foi vendida para a embaixada espanhola, que permaneceu por lá até 1967, quando passou a pertencer a Universidade do Chile, mais especificamente o Departamento de Estudos Humanísticos. Em meados da década de 1970, virou a base da Central Nacional de Inteligência (CNI)⁸⁶, organismo repressor da ditadura militar de

⁸⁵ Em 1978, a casa, que já foi conhecida como o “Palácio dos Heiremans”, tornou-se um ponto das atividades da CNI, responsável por reprimir, perseguir e assassinar os opositores políticos durante a ditadura no Chile. Ainda hoje, no porão, é possível encontrar alguns vestígios dos anos de chumbo, como a instalação telefônica para as operações de espionagem. “Em 2004, a Fundação Salvador Allende adquiriu a casa recuperada pelo Estado, que foi cedida, em parte, à Fundação Arte e Solidariedade em um contrato de comodato desde 2006, para a instalação do Museu. Durante as obras de restauro [...], desprende-se um teto falso no sótão de qual se encontrou uma série de documentos, organogramas e memorandos internos relacionados ao monitoramento realizado pela CNI. Este material foi entregue à justiça a fim de contribuir com as investigações dos casos de violações dos direitos humanos e, atualmente, faz parte dos arquivos do Londres 38” (Tradução nossa), um coletivo/espço de resgate da memória política chilena em defesa da democracia aberto à comunidade e às organizações sociais. Disponível em: <<https://www.mssa.cl/el-museo/la-casa/>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

⁸⁶A CNI foi criada, em 13 de agosto de 1977, para substituir a Direção de Inteligência Nacional (DINA), a qual era responsável por coletar e reunir informações para o desenvolvimento de políticas destinadas a proteger a segurança nacional. Este órgão era temido por conta da violência de suas ações na busca e na prisão dos “divergentes” à ditadura militar chilena. A DINA “mantinha secretamente vários centros de reclusão onde a prática de tortura era a regra e várias medidas eram tomadas para manter o caráter secreto e clandestino desses lugares”. Também promoveu atividades ilícitas no âmbito financeiro, inclusive, “variadas formas de associação com pessoas civis ou jurídicas, o estabelecimento de empresas próprias, a apropriação de veículos e de bens de pessoas detidas, além de contas bancárias espalhadas por vários países” (ANTUNES, 2008, p.406). Com o tempo a atuação da DINA foi vista como uma ameaça a legitimidade de muitos setores que apoiaram o golpe, não apenas dentro do país, mas no estrangeiro. Além disso, o órgão se mostrou incompetente na prevenção de conflitos entre o Chile e seus vizinhos, o que poderia virar uma ameaça ao regime em vigor, exemplo disso foi a quase deflagração de guerra com a Argentina, em 1977, por conta do interesse desta nação em estabelecer soberania sobre o Canal de Beagle. Tornando-se um peso para a administração de Pinochet, a DINA foi substituída pela CNI, que, ao contrário de sua antecessora, apenas poderia deter pessoas a partir de uma ordem judicial. Entretanto, com a reativação do *Movimiento de Izquierda Revolucionária* (MIR) e a criação do grupo paramilitar Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), houve uma reviravolta na gestão da CNI, com o aumento de suas ações repressivas, mas ainda “refinadas” em relação ao que fazia a DINA.

Augusto Pinochet (1915-2006). Todavia, ironicamente, desde 2006, o lugar se tornou a sede definitiva de um dos grandes sobreviventes do “holocausto chileno”, o “Museu da Solidariedade Salvador Allende” (MSSA), protagonista de uma das odisseias mais fantásticas em termos de museologia no mundo, além de ter como um de seus principais padrinhos, ninguém menos que, Mário Pedrosa.

É curioso como grande parte da história recente do Chile esteja latente no interior das quatro paredes desta casa e, por isso, é importante vê-la, dentre outros aspectos, como um símbolo da luta de tantas mulheres e homens cientes do papel social da arte e de seu poder libertador. Nesse sentido, a recepção do lugar, irrefutavelmente, não poderia ter outro trabalho mais emblemático, situado no jardim de entrada, do que a majestosa bandeira de Antonio Dias (1944-2018) (Figura 21 e Figura 22). Vermelha, simplesmente vermelha, sem inscitos ou desenhos, medindo cinco por oito metros, o objeto se sobressai ao cinzento da fachada residencial, como uma chama flamejante a se consubstanciar em lembrete contra a qualquer tipo de censura ou ameaça antidemocrática.

Convocado por Pedrosa a doar uma obra para o, então, incipiente Museu da Solidariedade, Dias, em carta escrita ao crítico, em 17 de fevereiro de 1972⁸⁷, propôs e até desenhou o modo como gostaria de exibir sua bandeira: fixada na área externa da instituição para ser visível aos olhos do povo. A ideia era que o trabalho fosse confeccionado⁸⁸ no próprio Chile e se confundisse com os demais elementos da vida diária, disposto como aceno em um ambiente carregado de emblemas e discursos políticos. De acordo com Macchiavello (2013), a proposição poética unia o conceitual e o material: “uma bandeira é uma tela com pigmento, uma tela com pigmento é uma pintura, uma pintura é tanto um signo como uma bandeira”⁸⁹ (2013, p.29, tradução nossa). Uma bandeira, como escreveu Antonio Dias, digna de “um monte de coisas ao

⁸⁷ Carta de Antonio Dias à Mário Pedrosa, de 17 de fevereiro de 1972, faz parte do arquivo do Museu da Solidariedade Salvador Allende. Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC, código: r0133. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3295>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

⁸⁸ A bandeira de Antonio Dias foi produzida no Chile em 2012, e desde então se mantém içada em frente ao MSSA.

⁸⁹ Una bandera es una tela con pigmento, una tela con pigmento es pintura, una pintura es un signo al igual que una bandera (MACCHIAVELLO, 2013, p. 29).

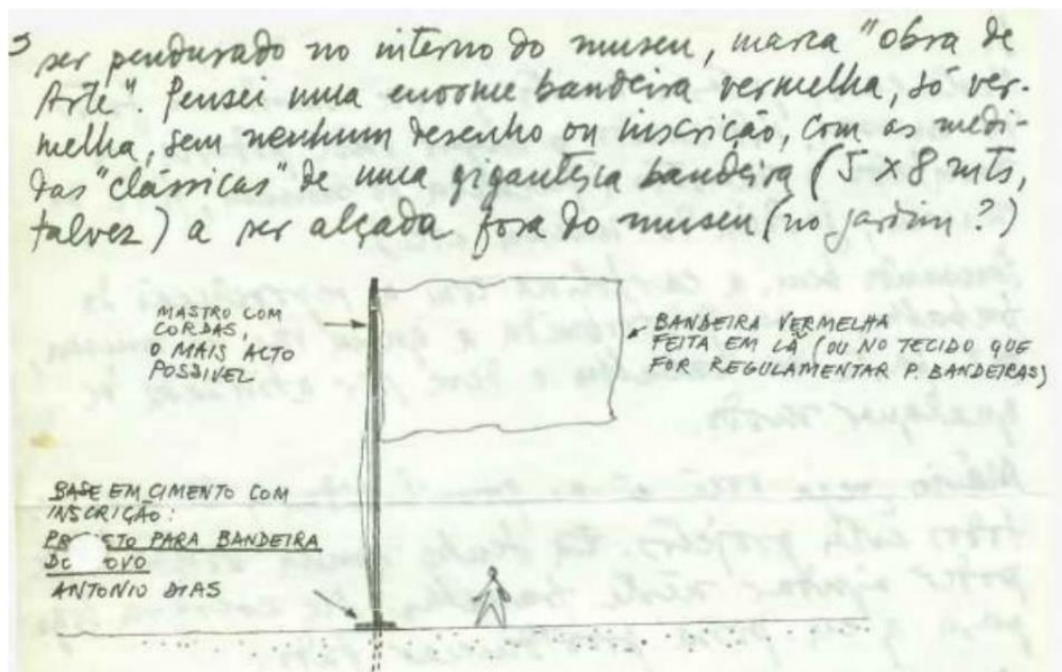
mesmo tempo”, de qual sabemos ser a mais importante delas, a metáfora para a atmosfera de otimismo e esperança, que emanava do território chileno, com a ascensão ao poder de Salvador Allende (1908-1973), no início da década de 1970.

Um mês depois, a resposta de Mário Pedrosa veio com positividade, porém, demonstrava preocupação com a realização do projeto no que diz respeito a reação do Partido Comunista (PC):

Achei teu projeto de bandeira bom. Creio ser realizável. No entanto, não sei qual vai ser a reação, por exemplo do PC em face desse projeto de uma bandeira (vermelha) do povo. Isso é pura conjectura minha. Eles podem achar que bandeira do povo vermelha é a deles. Se pode, é claro, argumentar com eles que uma bandeira vermelha só é naturalmente a do povo, mas não é ainda “a comunista”, que é, “etapa mais alta”, quando eles poderão então acrescentar a foice e o martelo. Etc. Em matéria de arte, o PC aqui é muito aberto, e pela liberdade de criação. Tenho nesse plano trabalhado bem com eles. Em face dessas considerações lembrei-me de te sugerir um ligeiro acréscimo à legenda “Projeto para bandeira do povo do terceiro mundo” que é, realmente, o nosso povo e simboliza as aspirações revolucionárias das massas subdesenvolvidas [...] Será excelente emblema para o novo museu nas atuais circunstâncias chilenas⁹⁰.

⁹⁰ Fragmento da carta de Mário Pedrosa à Antonio Dias, datada de 6 de março de 1972, pertencente ao arquivo do Museu da Solidariedade Salvador Allende. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3300>>. Acesso em: 10 nov. 2022.

Figura 21 - Desenho com as indicações de Antonio Dias para Pedrosa, sobre como deveria ser a bandeira.



Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC, código r0139. Arquivo MSSA. Disponível em: < <https://arquivo.mssa.cl/Detail/collections/19> >. Acesso em: 20 mar. 2023.

Figura 22 - A bandeira de Dias encontra-se instalada na área externa do MSSA.



Fonte: Imagem produzida pelo artista visual Júnior Pimenta, cedida especialmente para esta pesquisa.

Muitos ventos tiveram de soprar para que fosse possível a realização da proposição do artista brasileiro. Não por empecilho do PC, e sim por conta do golpe militar vivido pelo Chile, entre 1973 e 1990. Somente em 2012, em virtude das comemorações dos 40 anos de existência do MSSA, é que a bandeira pôde finalmente ser hasteada da forma como desejava Antonio Dias para dali se eternizar como símbolo de uma luta que não para de cessar, mas que segue em transformação conforme as artimanhas do tempo.

4.2 A revolução sem armas de Allende

Se no capítulo anterior nós nos dedicamos à reflexão sobre o projeto do “Museu de Brasília”, apresentado por Mário Pedrosa à nova capital brasileira (naquele momento em processo de gestação), o intuito agora é o de nos debruçarmos sobre a experiência do crítico no Chile, a partir de sua atuação à frente do “Museu da Solidariedade”. Outrossim, precisamos destacar o referido estágio da pesquisa como algo peculiar no processo de estudo desenvolvido, até, então, porque engloba nossa imersão prática, ao longo de dois meses, na capital chilena, exatamente quando o país vive um novo clima de efervescência política e esperança progressista, com a ascensão de Gabriel Boric, ligado ao partido da esquerda, o Convergência Social, à presidência da república. Além da própria celebração dos cinquenta anos de fundação do Museu e tantas outras efemérides marcantes para o pensamento de Pedrosa, a exemplo da realização da Mesa Redonda de Santiago⁹¹, cuja discussão centrou na museologia social, participativa e crítica para toda a América Latina e o Caribe; como também a comemoração das “bodas de ouro” da sede para a implementação da III Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento no Terceiro Mundo (UNCTAD III), atualmente conhecida como Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).

O entendimento acerca do papel de Pedrosa no Museu da Solidariedade e os possíveis impactos dessa relação em seus projetos posteriores não podem ser vistos apartados do contexto político-social experimentado pelo Chile nos anos 1970. Esta instituição museológica, em especial, é fruto de um tempo no qual a utopia, pela primeira vez, parecia sair do plano das ideias para se transformar em realidade concreta e vivida. O Museu tornou-se alegoria de um movimento coletivo poderoso regado ao sonho e ao sangue de muita gente, com a esperança ainda acesa no nascimento de um mundo melhor para todos. E, aqui, quando falamos em “todos”, estamos nos referindo não só à pátria de

⁹¹ Por uma questão de embasamento teórico do nosso objeto de pesquisa, o projeto do *Museu das Origens* de Mário Pedrosa, achamos mais pertinente trazer a discussão da Mesa Redonda de Santiago para o capítulo 5, quando, analisaremos como mais profundidade a proposta do crítico com suas influências e implicações na constituição de um pensamento sobre a arte brasileira.

Pablo Neruda (1904-1973), que seria este grande centro irradiador e precursor da mudança; mas também de uma conjuntura mais ampla, envolvendo todas as nações latino-americanas. Nesse sentido, concordamos com Martins (2016, p. 13), ao explicar que, desde o fim do século XIX, o pensamento social direcionado à região “se deu conta de que para compreender a América Latina é preciso entender o Chile”. Ora, ao contrário da elite local, com o interesse sempre voltado para a Europa e para os Estados Unidos, o povo chileno, assim como seus *hermanos* vizinhos, tem em comum um passado de dominação colonial, quando os rastros de violência intensificaram-se com a eclosão da ditadura militar e as imposições do neoliberalismo estadunidense. É como se a imagem do Chile se confundisse com a de todo o território, por reunir, de certa maneira, uma mescla dos percalços, desigualdades, expectativas e contradições presentes nesse corpo maior. Talvez seja por isso, que o projeto político de Salvador Allende simbolizou uma expressão do nacionalismo progressista, não só nesse pequeno país sul-americano, mas também na América Latina como um todo. “A ideia-força baseava-se na existência de um destino comum que clamava pela mudança revolucionária da sociedade, no sentido de mudar as estruturas fundamentais” (ARAVENA, 1997, p. 49), onde o objetivo principal era garantir a independência econômica e, para tal, seria preciso reforçar a solidariedade regional contra a influência imperialista. Allende sabia do efeito dominó das transformações locais em seus adjacentes: “o que ocorre com o conjunto da América Latina afeta, diretamente, os acontecimentos internos em cada um dos países” (ARAVENA, 1997, p.50). Dentro de suas capacidades, ele buscou elaborar um programa de governo mais agregador, disposto a encontrar, em outros lugares, o apoio para sua proliferação e enraizamento.

Como uma das poucas nações no mundo, o Chile vivenciou um sistema socialista único, em conformidade com a sua realidade e posição geográfica. Em meados do século XX, a via chilena ao socialismo causou grande repercussão e alimentou as ilusões dos partidos de esquerda, por todo o globo terrestre. Era a primeira vez que um governo socialista conquistava o poder de modo pacífico, com a preservação do Estado de Direito, por meio de uma “revolução sem armas”, conquistada através do voto popular. A nomeação de Salvador Allende (1908-1973) à presidência, em 4 de novembro de 1970, mostrou que era possível sim unir democracia e socialismo, ao contrário de outras

experiências-modelo ocorridas na Rússia (Revolução Russa de 1917, responsável por derrubar o regime czarista de Nicolau II), na China (Revolução Chinesa de 1949, contra as forças nacionalistas de Chiang Kai-shek) e em Cuba (Revolução Cubana de 1959, um movimento guerrilheiro que culminou na destituição do ditador Fulgêncio Batista do governo).

Constituído pelos partidos Socialista, Comunista, Radical e vários grupos políticos da esquerda socialista e cristã, a Unidade Popular era um conglomerado político, sob a liderança de Allende, que desenvolveu um programa revolucionário contra os monopólios, as oligarquias e o imperialismo, com forte impacto dentro e fora do território chileno. Entre as principais deliberações tomadas, estava a nacionalização dos recursos naturais do país (como as minas de cobre), e a reforma agrária. O que serviu para aumentar o ódio dos setores mais conservadores da sociedade, ao lado dos empresários estadunidenses, os quais viram seus objetivos financeiros extremamente ameaçados com o novo processo de estatização. O descontentamento burguês, então, endossou uma série de desavenças, culminantes no terrível golpe militar de 11 de setembro de 1973.

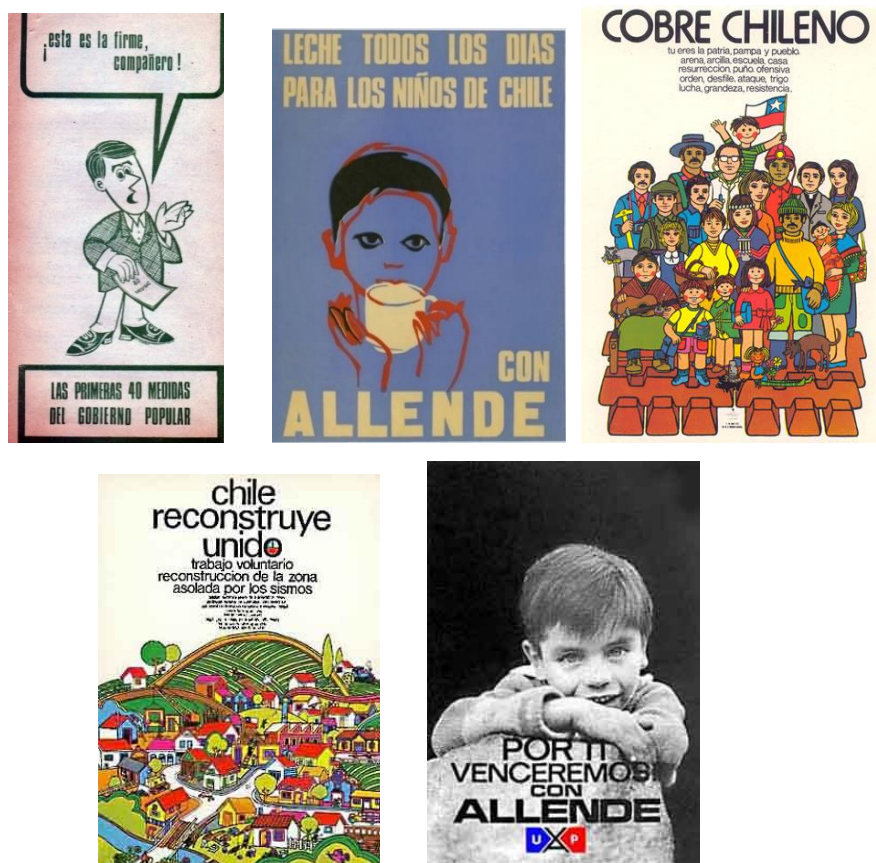
O governo da Unidade Popular pôs em prática um programa que em menos de seis meses alterou a fisionomia do país. À nacionalização da mineração, que transferiu ao Estado o controle dos insumos da indústria de base, se seguiu a nacionalização do setor financeiro. Setores monopolistas foram estatizados e a Reforma Agrária foi ampliada e aprofundada (MARTINS, 2016, p. 57-58).

A Unidade Popular tinha como base administrativa “40 Medidas Provisórias” (ANEXO B), direcionadas a contextos e interesses específicos da classe trabalhadora e campesina. Para termos uma noção do impacto dessas ações no sistema político e social chileno, citaremos o caso de uma das medidas, consideradas mais importantes: a do “Meio litro de leite” (*El medio litro de leche*), porque serviu para combater a desnutrição infantil e elevar a qualidade de vida das pessoas, a partir da distribuição de leite em pó. Como sabemos, Allende, era médico cirurgião da Universidade do Chile, e havia sido Ministro da Saúde, Previdência e Assistência Social, no governo de Pedro Avelino Aguirre Cerda (1879-1941). Logo, ele conhecia muito bem a realidade sanitária de seu país, sendo, inclusive, um dos idealizadores do Programa Nacional de Saúde, naquela época. O problema da fome assustava, devido aos altos índices de mortalidade infantil por conta

de subnutrição: mais de oitenta crianças, de cada mil nascidas vivas morriam, antes mesmo de completar um ano de idade. Este esforço governamental foi acompanhado por uma grande e inédita mobilização de voluntários profissionais da saúde e de diferentes áreas, que saíram em defesa da causa, para vacinar e realizar campanhas de prevenção, modificando, deste modo, arraigados hábitos culturais (Figura 23).

Além dessa medida, mais direcionada ao bem-estar, houve outras, de natureza variada, do tipo: “casa, luz e água potável para todos”; “fim dos impostos para alimentos de primeira necessidade”; “realização de uma reforma agrária de verdade”; “trabalho para todos”; “bolsas para estudantes dos ensinos fundamental, médio e universitário, conforme o rendimento escolar e a situação econômica de suas famílias” etc. A arte e a cultura também tiveram suas importâncias garantidas e reconhecidas no conjunto dessas resoluções populares, como veremos melhor a seguir.

Figura 23 - Cartazes publicitários com referência as “40 medidas” do Governo Popular.



Fonte: Portal del Socialismo Chileno/ Biblioteca Clodomiro Ameyda. Disponível em: < <http://www.socialismo-chileno.org/> >. Acesso em: 20 mar. 2023.

4.3 A arte e a cultura na Unidade Popular

A gestão de Salvador Allende movimentou o aparecimento de uma nova dinâmica no meio artístico e cultural chileno, onde os artistas e intelectuais teriam um papel decisivo na construção de uma sociedade destinada a atender às necessidades das classes menos favorecidas. O clima de entusiasmo e otimismo fazia com que os artistas, como sujeitos da sociedade civil, também quisessem contribuir com este novo projeto de governo. A arte se convertia em um dispositivo eminente para a mudança estrutural já em marcha. Não é aleatório que, entre as “40 Medidas” propostas, a última delas fosse dedicada à área cultural, prevendo a criação do Instituto Nacional de Arte e Cultura e de escolas de formação artística, em todas as províncias espalhadas pelo país. Os artistas viam-se na obrigação de estar à altura das circunstâncias aninhadas pela Unidade Popular, transformando seus discursos, investigações poéticas e trabalhos experimentais em função do bem-comum. As artes plásticas, principalmente, deram uma grande contribuição, ao alterar seus códigos visuais e linguagem interna, além de elaborar ações práticas de caráter coletivo, manifestadas na efetuação de exposições emblemáticas, caravanas culturais, brigadas muralistas, oficinas formativas e na fundação, ou ressignificação de órgãos e instituições com papéis relevantes para a época, a exemplo do “Museu de Arte Contemporânea” (MAC), o “Museu de Arte Popular Americana” (MAPA) e o “Instituto de Arte Latino-Americano” (IAL), ligados à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile; e ao “Museu Nacional de Belas Artes” (MNBA)⁹² que,

⁹² Dentre este conjunto de ações se encontrava o trabalho “Corte sem título” (*Corte sin título*), dos artistas Gordon Matta-Clark (1943-1978) e Jeffrey Lew. Em 1971, os dois realizaram intervenções no banheiro do sótão do MNBA. “*Dejó a Gordon elegir emplazamiento primero, y optó por el aseo del sótano. Despedazó un urinario y construyó un sistema de lentes, hasta el techo, que reflejaba las imágenes celestes de los pájaros y las nubes sobre una pantalla o espejo justo en el urinario del sótano. Aquella pieza realmente solo podía ser apreciada durante el día, cuando el cielo estaba luminoso*”, explicou Lew. (“Deixei Gordon escolher primeiro um local e ele optou pelo banheiro. Ele destruiu um mictório e construiu um sistema de lentes até o teto que refletia imagens celestiais de pássaros e nuvens em uma tela ou espelho no mictório do sótão. Aquela peça só podia ser realmente apreciada durante o dia, quando o céu estava claro”) (DISERENS, 1992, p. 116, tradução nossa). A ida de Matta-Clark ao Chile foi impulsionada, inicialmente, pelo desejo de encontrar seu pai, o pintor chileno surrealista, Roberto Matta (1911-2002) e, por outro lado, sua chegada também estava relacionada à “contra-bienal”, uma tentativa de sabotar à 11ª Bienal de São Paulo, por artistas latino-americanos radicados em Nova York, onde Matta-Clark, através de uma carta aberta, chamou todos os participantes a aderir a este boicote, propondo um fórum estratégico de artistas no

sob a direção do pintor Nemesio Antúnez (1918-1993), de 1970 a 1973, tornou-se um espaço fundamental para incentivar mostras e pesquisas em arte experimental.

A enorme ebulição criativa vivida pelo cenário artístico do Chile, à serviço das urgências sociais, era também parte de uma movimentação dedicada a romper com certo tipo de produção, presa ao cânone europeu, a qual se fazia há algum tempo. Segundo Ivelic e Galaz (1988), antes mesmo desse fluxo, em meados da década de 1960, acentuou-se a necessidade de realizar um projeto latino-americano, destinado a gerar um discurso artístico próprio, capaz de estar em sintonia com a realidade histórica da América Latina. Esta aspiração encontrou um ambiente favorável no plano do governo esquerdista, o que permitiu o salto sociológico de uma postura mais individualista para outra comprometida, com a participação nas decisões sociais.

Acreditamos que, pela sua natureza social, a arte e a cultura devem estar ao serviço e ao alcance de todos. No futuro Governo Popular, pela vontade da maioria do povo, as artes plásticas, a música, o teatro, a literatura, o balé, o cinema deixarão de ser um privilégio, mas um direito inalienável, assim como o pão, a moradia, o trabalho, a previdência social. Queremos fazer uma arte que seja testemunho das lutas e realidades do nosso povo, uma arte livre que não se deixa colonizar; que é rebelde e nova. Uma arte corajosa e incorruptível. Nas novas condições econômicas, políticas e sociais que criaremos, proliferarão artistas e criadores populares. A pobreza, a falta de educação e as possibilidades nulas matam hoje uma quantidade incrível de talentos quando eles brotam. A juventude precisa de um hoje e não de um amanhã confuso de promessas. Para ela, mais do que para ninguém, vamos criar uma nova sociedade que permita florescer todo o potencial do ser humano; onde há fraternidade, companheirismo, cooperação, respeito mútuo, onde o homem seja digno de ser chamado de homem (Fragmento do texto escrito pelos artistas para o catálogo das exposições. Tradução nossa)⁹³.

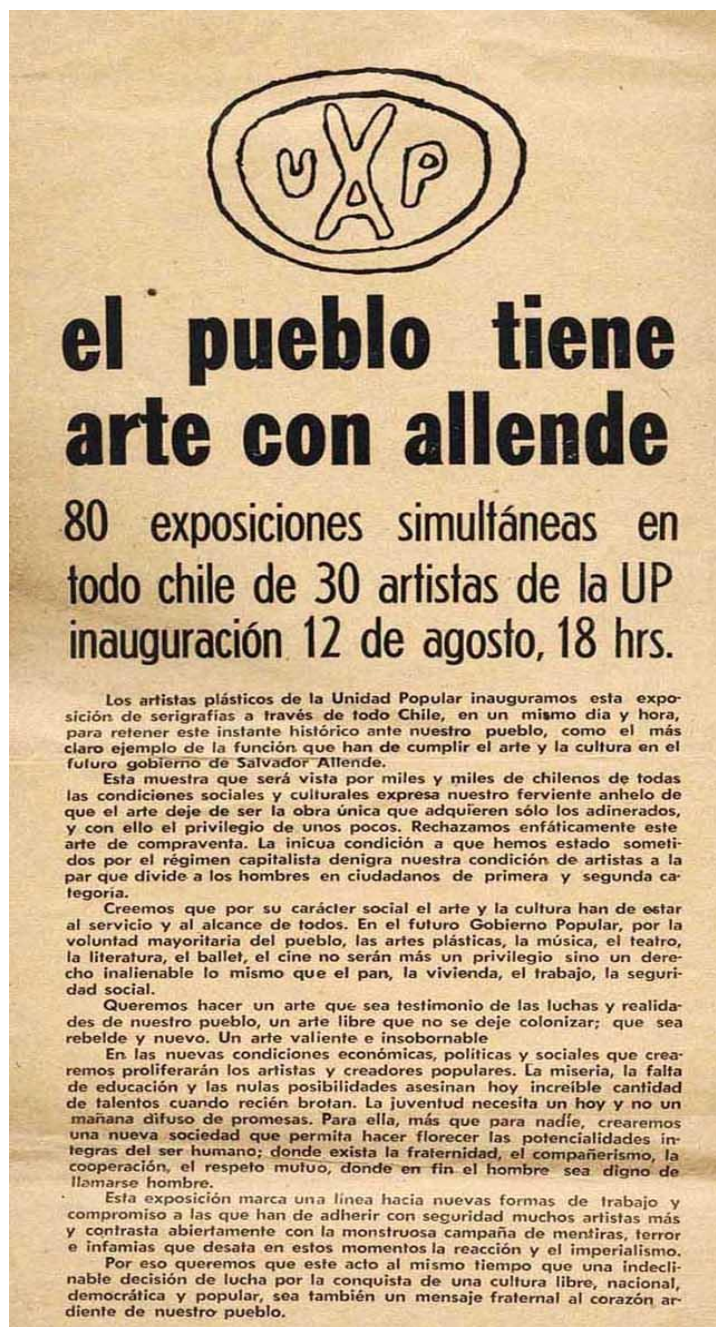
Chile que denunciaria a violência e a censura da ditadura militar não só no Brasil, mas em outros países da América do Sul permeados por esta situação.

⁹³ Creemos que por su carácter social el arte y la cultura han de estar al servicio y al alcance de todos. En el futuro Gobierno Popular, por la voluntad mayoritaria del pueblo, las artes plásticas, la música, el teatro, la literatura, el ballet, el cine no serán más un privilegio sino un derecho inalienable lo mismo que el pan, la vivienda, el trabajo, la seguridad social. Queremos hacer un arte que sea testimonio de las luchas y realidades de nuestro pueblo, un arte libre que no se deje colonizar; wue sea rebelde y nuevo. un arte valiente e insobornable. En las nuevas condiciones económicas, políticas y sociales que crearemos proliferarán los artistas y creadores populares. La miseria, la falta de educación y las nulas posibilidades asesinan hoy increíble cantidad de talentos cuando recién brotan. La juventud necesita un hoy y no un mañana difuso de promesas. Para ella, más que para nadie, crearemos una nueva sociedad que permita hacer florecer las potencialidades integras de ser humano; donde exista la fraternidad, el compañerismo, la cooperación, el respeto mutuo, donde en fin el hombre sea digno de llamarse hombre. Este é o trecho original em espanhol que pode ser lido na íntegra através da Figura 23.

Este modo de ver a arte, como um meio de transformação social, provocou, entre os artistas chilenos, a produção de iniciativas que ajudaram, igualmente, a consumação de Allende à presidência da república, com seguimento e intensificação posteriores à posse deste. Em 12 de agosto de 1970, o Comitê de Artistas da Unidade Popular⁹⁴ inaugurou “A cidade tem arte com Allende” (*El pueblo tiene arte con Allende*), uma série de oitenta exposições serigráficas (Figura 24 e Figura 25), com a participação de 30 artistas, realizadas simultaneamente, no mesmo dia e hora, em várias partes do país. O evento procurava conscientizar as pessoas sobre as benesses da esquerda no poder e angariar recursos financeiros para a campanha eleitoral de Salvador Allende. Apresentando-se como um empreendimento democrático no acesso à arte, para o público não especializado, e lançando uma crítica às imposições do sistema capitalista na compra e venda de obras. Também se configurou como um caminho encontrado pela classe artística para apresentar à população qual seria o verdadeiro papel e o lugar da arte e da cultura, com a Unidade Popular no comando.

⁹⁴ Em conversa com a artista e professora Paula Arrieta, ela nos explicou que o Comitê de Artistas da Unidade Popular, com sede na Faculdade de Bellas Artes da Universidade do Chile, foi um núcleo ideológico fundador de um programa artístico-cultural para a construção do socialismo, constituído por militantes ou não dos partidos da Unidade Popular. Este grupo permaneceu ativo e a presença de seus membros se repetiu em quase todos os eventos de artes produzidos no curto governo de Salvador Allende.

Figura 24 - Catálogo produzido para a série de exposições “A cidade tem arte com Allende”.



Fonte: Acervo pessoal da professora Paula Arrieta. Imagem cedida especialmente para esta pesquisa.

O projeto “A cidade tem arte com Allende” assinalou uma linha de conduta para novas formas de trabalho e compromisso, a qual muitos artistas aderiram com tranquilidade, à contragosto dos opositores do futuro governo, representando o desejo de

lutar pela conquista de uma cultura nacional, descentralizada e não imperialista, como uma espécie de mensagem fraterna para o povo.

Na Figura 24, por exemplo, encontramos os nomes e as biografias resumidas dos artistas que participaram do projeto “A cidade tem arte com Allende” (*El pueblo tiene arte con Allende*), os quais marcariam toda uma geração, com a força política e o compromisso social de suas poéticas artísticas. São eles: Jose Balmes (1927-2016); Jorge Barba; Francisco Brugnoli; Alfredo Canete; Adolfo Couve (1940-1998); Patricio de La O; Gonzalo Díaz; Dinora; Dino Di Rosa; Luz Donoso (1921-2008); Delia Del Carril (1884-1989); Jose Garcia; Eduardo Garreaud; Patricia Israel (1939-2011); Carmen Johnson; Sergio Maillol; Alberto Perez; Gustavo Poblete (1915-2005); Alfonso Puente; Israel Roa (1909-2002); Elsa Ursua; Fernando Undurraga; Eduardo Martinez Bonati; Ricardo Mesa (1931-2000); Jose Moreno (1916-1978); Guillermo Núñez; Agustin Olavarria; Anibal Ortiz Pozo e Julio Palazuelos (1931–2014).

Figura 25 - Continuação do catálogo das exposições “A cidade tem arte com Allende”. Aqui encontramos os nomes e as biografias resumidas dos artistas que participaram da ação.



Fonte: Acervo pessoal da professora Paula Arrieta. Imagem cedida especialmente para esta pesquisa.

Outra experiência exitosa desenvolvida, no início da gestão de Salvador Allende, foi o “Trem Popular da Cultura” (Figura 26). Entre 15 de janeiro e 16 de fevereiro de 1971, a caravana composta por sessenta artistas de diferentes linguagens (artes plásticas, teatro, música e balé), percorreu vários povoados e cidades ao sul do Chile, com o objetivo de difundir apresentações gratuitas nos lugares mais remotos. A atividade foi desenvolvida pela Secretaria de Cultura da Presidência, dirigida pelo escritor

Waldo Atías (1920-1978), com o apoio do artista plástico Guillermo Núñez, a quem, logo, viria a ser nomeado Diretor do Museu de Arte Contemporânea; e de um grupo de ferroviários divididos entre maquinistas e garçons. O objetivo final era a criação do Instituto Nacional de Arte e Cultura, juntamente com a construção de escolas formativas. Infelizmente, estes empreendimentos não puderam ser concretizados, por causa do golpe militar em 1973.

Figura 26 - Divulgação no jornal. A caravana viajou por 40 dias, em várias cidades, ao sul do Chile.



Fonte: Jornal *La Nación*, 1971. Imagens cedidas pela professora Paula Arrieta para esta pesquisa.

Em busca de ser inclusiva para as massas, a proposta do “Trem” consistiu em um instrumento propagandístico do governo de Allende, empenhado em fazer valer a 40^a Medida Provisória estabelecida pela Unidade Popular. De suas influências mais significativas, podemos destacar o programa cultural *Agitprop*, criado para convencer a população a apoiar e a aderir aos ideais do partido comunista soviético, nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921); e as “Missões Pedagógicas da Segunda República Espanhola” (1931-1936), cuja finalidade era educar crianças e adultos das aldeias mais

distantes da Espanha. O “Trem Popular da Cultura” uniu, portanto, artistas clássicos e populares da época em um trabalho “missionário”, alcançando camponeses, operários e até reservas Mapuches.

Nosso trabalho não era apenas ir dar um recital de música clássica, mas também nos preocupávamos com o que acontecia naquela pequena cidade no extremo sul do Chile, ou nas montanhas, nas reservas mapuches ou nos centros de mineração. Perguntávamos o que eles faziam, quais eram os grupos de pintura e de poesia da província? Eles faziam teatro? Então, os companheiros de teatro que vieram no trem foram trabalhar com os atores e atrizes locais; os de música erudita, eram levados para os conservatórios, para as escolas de música, onde eles estavam praticando, assim íamos conhecendo a realidade, os acertos, as deficiências, os problemas daquele possível aluno que teria reconhecimento no amanhã em sua própria cidade sem ter que viajar para Santiago (DÁVALOS *apud* CARTES, 2021, p. 100)⁹⁵ (Tradução nossa).

Como se observa, a arte possuía força ativa dentro do Programa Básico do Governo Allende. Para a consolidação do socialismo e, conseqüentemente, para a construção de uma nova sociedade exigia-se um outro olhar para a cultura, por meio do qual o povo teria seus interesses levados em consideração. O plano proposto tinha a missão de estimular a criação artística e literária, multiplicar os canais de comunicação entre artistas e escritores com o público, “abandonar o sistema patriarcal e protecionista de gerar políticas públicas, a partir da Capital, e promover o surgimento de medidas culturais, de acordo com as necessidades de cada região do país” (CARTES, 2021, p.99). Era uma maneira de estabelecer uma aliança popular e de fortificar a identidade cultural local.

⁹⁵ <Nuestra labor no solamente era ir a dar un recital de música clásica, sino que preocuparnos a su vez, de lo que sucede en ese pueblito en el extremo sur de Chile, o en la cordillera, en las reducciones mapuches o en los centros mineros. Preguntarles, qué es lo que hacen, cuál es el grupo de pintura, cuál es el grupo de poesía de la provincia, ¿hacen teatro? Entonces los compañeros de teatro que venían en el tren se iban a trabajar con los actores y actrices locales; los de la música docta, nos llevaban siempre a los conservatorios, a las escuelas de música, donde se estaba practicando, entonces íbamos conociendo la realidad, los aciertos, las deficiencias, los problemas de aquel posible estudiante que tuviera algún reconocimiento en el día de mañana en su propia provincia y no tener que viajar a Santiago>. Depoimento do músico Eulogio Dávalos colhido pela pesquisadora Carolina Andrea Spinoza Cartes para seu documentário “O Trem Popular da Cultura” (2015). O filme se encontra disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6UOD3MGkbp8>>. Acesso em: 01 set. 2022.

Não só o “Trem”, mas também muitas foram as iniciativas envolvendo a classe artística na época, uma delas foi a exposição “Quarenta primeiras medidas do Governo da Unidade Popular (*Cuarenta primeras medidas del Gobierno de la Unidad Popular*), a qual tinha por objetivo (insinuado em seu próprio título) divulgar as “40 medidas” da UP, a partir da visão de artistas plásticos, cujas poéticas estavam comprometidas com a construção do socialismo e de uma sociedade mais justa e inclusiva. A coletiva foi realizada, tanto no Museu de Arte Contemporânea (Figura 27), em Santiago do Chile, em 18 de junho de 1971, quanto na Praça de Armas (*Plaza de Armas*) da cidade de *La Serena*, em 12 de setembro do mesmo ano (Figura 28). Nesta última, segundo Aníbal Ortizpozo (2012), um dos artistas expositores, em entrevista a pesquisadora da Universidade do Chile, Daniela Opazo⁹⁶, o evento ao ar livre teve uma adesão do público maior que a edição anterior, uma vez que uma atividade desta natureza nunca havia sido realizada naquela cidade, trazendo uma nova energia entre as pessoas. Muitas crianças e adultos, por exemplo, participaram de oficinas de desenho e pintura, oferecidas aos que foram prestigiar a mostra, vivenciando a experiência da criação artística em uma espécie de ateliê a céu aberto.

Figura 27 - Imagens da exposição ocorrida no MAC de Santiago - Chile.



Fonte: *La Porfiada Memoria*. Disponível em: < <http://laporfiadamemoria.blogspot.com/> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

⁹⁶ A entrevista completa com o artista Aníbal Ortizpozo está disponível em: < <http://laporfiadamemoria.blogspot.com/2012/08/evento-sobre-las-40-medidas-de-up.html> >. Acesso em: 21 nov. 2022.

Figura 28 - O público teve participação importante na mostra realizada na Praça de Armas de La Serena.



Fonte: *La Porfiada Memoria*. Disponível em: < <http://laporfiadamemoria.blogspot.com/>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

Dessas ações desenvolvidas pelo governo de Allende, no âmbito da cultura, a mais importante para o nosso estudo foi a criação do “Museu da Solidariedade”, contudo, antes de nos aprofundarmos no assunto, precisamos tecer ainda algumas considerações acerca de duas atividades marcantes para o pensamento crítico de Mário Pedrosa, são elas: o estímulo dado às associações de artesãos, como a Cooperativa de Centro de Mães (COCEMA) e os Encontros dos Artistas do Cone Sul (*Encuentros de Artistas del Cono Sur*). A primeira partiu do desejo do Estado chileno em promover a revalorização do trabalho coletivo, com foco de atenção para a produção criativa artesanal. Este reconhecimento da arte popular foi uma forma encontrada pelo governo

de eliminar a separação histórica, iniciada desde o Renascimento, que a colocava em um domínio inferior em relação a arte erudita.

O conhecimento obtido com as cooperativas de artesanato no Chile fortaleceu, em Pedrosa, a necessidade de romper com os valores culturais, impostos pela visão europeia. Tanto que, em 1975, ele escreveu o texto “Arte Culta e Arte Popular”, no qual refletiu sobre “a divisão entre arte pura e artes aplicadas como consequência dos novos códigos de valores da burguesia, ocasionados pela ascensão capitalista na Europa” (PALADINO, 2020, p. 70). Se desde a década de 1940, Pedrosa demonstrava interesse em discutir a questão da produção artesanal, o exílio chileno o levou a aprofundar sua percepção acerca do assunto. O crítico observou o quanto a política cultural aplicada por Allende favoreceu o desenvolvimento de um novo mercado, responsável pela geração de empregos em todo o país. Aliás, a valorização da arte popular, como um instrumento de transformação social e autonomia da criação, perdurou nas discussões de Pedrosa até o fim de sua vida, em especial para nós, quando a pensou como um dos núcleos institucionais, para a composição do projeto do *Museu das Origens*.

Já no que diz respeito aos Encontros dos Artistas do Cone Sul, organizado pelo Instituto de Arte Latino-Americano e pela Casa das Américas, entre os dias 3 e 15 de maio de 1972, Mário Pedrosa não só participou, mas também, ao lado do poeta argentino Aldo Pellegrini (1903-1973), auxiliou no planejamento do evento. A ideia era atrair artistas e intelectuais ao “novo Chile”, além de trazer a América Latina para o centro dos debates, a partir da realização de cinco comissões temáticas: “Significação Ideológica da Arte”; “Arte na América Latina e o Momento Histórico Mundial”; “Arte e Comunicação de Massas”; “Arte e Criação Popular”; e “Estratégia Cultural”. Apesar das especificidades de cada mesa, o assunto predominante foi a responsabilidade social do artista, no combate à dependência e ao imperialismo estadunidense, junto ao “caráter processual da revolução, cujo parâmetro, evidentemente, era a via chilena democrática de transição entre a etapa burguesa e a etapa socialista revolucionária” (PALADINO, 2020, p.90). Tudo isso serviu para reforçar, no crítico, o interesse em pensar sobre a autenticidade da arte latino-americana, o impacto e as balizas do internacionalismo no contexto da região. Algo que mais tarde, no retorno ao Brasil, seria manifestado com mais vigor em suas reflexões acerca da arte indígena, baseada na “liberdade criativa” e na

“alegria popular”, como elementos importantes para uma sociedade em transformação, a exemplo do que foi o Chile de Salvador Allende.

De um modo geral, o contexto de lutas política e social dos anos revolucionários, propiciado pela Unidade Popular, comprometeu as atividades e as obras artísticas com “uma missão de subversão profética, intelectual, política e estética” (RICHARD, 2021, p.6). Nesse período, dentre outras ações, o Chile buscou intensificar o intercâmbio com os demais países latino-americanos porque sabia que, para defender e ampliar os ideais socialistas, era preciso conquistar novos aliados, logo, no recorte dado ao nosso estudo, destacamos o modo como às relações culturais com o Brasil foram tecidas e impulsionadas, a partir do Golpe de Estado de 1964, motivo que levou muitos artistas e pensadores brasileiros a buscarem exílio em território chileno, como foi o caso do próprio Mário Pedrosa, em que a passagem pelos Andes ficou marcada, sobretudo pela postura tomada frente à fantástica experiência colaborativa e afetiva, promovida pela criação do Museu da Solidariedade.

4.4 Mário Pedrosa e o exílio no Chile

A história de Pedrosa com o Chile começou a se desenrolar em julho de 1970, quando teve sua prisão decretada pelo Exército Brasileiro que o acusava de difamar a imagem do país no exterior. Isso porque o crítico e um grupo de intelectuais do Rio de Janeiro enviaram à Anistia Internacional, e à alguns veículos de comunicação estrangeiros⁹⁷, um extenso documento contendo provas concretas sobre as violações dos

⁹⁷A crítica norte-americana, Dore Ashton (1928-2017), publicou em 1971, na revista *New York Review of Books*, o texto *Protest in Brazil*, onde pedia o engajamento de artistas e intelectuais contra a prisão preventiva de Mário Pedrosa e de outras pessoas que estavam sendo perseguidas pelos militares. Ashton, amiga de Pedrosa, também apelou aos leitores para que participassem do protesto com o envio de cartas de repúdio ao governo brasileiro. A nota completa se encontra disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/1971/03/11/protest-in-brazil/>>. Acesso em: 27 nov. 2022.

Em 9 de março de 1972, na mesma revista, foi divulgada uma carta aberta, intitulada *The Case of Mario Pedrosa*, direcionada ao, então, “presidente” do Brasil, Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), contendo assinaturas de artistas importantes, como: Alexander Calder (1898-1976), Henry Moore (1898-1986), Carlos Cruz-Díez (1923-2019), Max Bill (1908-1994) e Pablo Picasso (1881-1973). Nela, declaravam a responsabilidade do governo brasileiro pelo bem-estar do crítico a quem descreviam como “uma das expressões mais completas da inteligência de um país que ele sempre representou brilhantemente e soube

direitos humanos cometidos pelos militares. Os agentes da ditadura negavam publicamente as denúncias e um dos meios encontrados por eles, para evitar o seu desgaste fora do contexto nacional, era prender os indivíduos considerados “subversivos” e “antipatriotas”. Naquela época, aos setenta anos, Mário Pedrosa era uma figura de grande prestígio internacional. Tanto em 1957, quanto no ano da ordem de sua detenção, havia sido eleito vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e estava como Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Ademais, como vimos no primeiro capítulo, ele tinha um longo histórico na militância de esquerda, como “comunista, anarquista e trotskista”, ao modo como gostava de se autodefinir (PEDROSA, 1981), sendo este um dos fatores importantes para a obtenção de apoio e asilo político em ares andinos. Assim, em outubro de 1970, Pedrosa pôde finalmente desembarcar em Santiago, para ali contribuir com sua valiosa experiência para as mudanças culturais⁹⁸, que foram aprimoradas ao longo do governo de Salvador Allende.

Ao chegar ao Chile, o teórico foi nomeado membro do Instituto de Arte Latino-Americano e professor da Faculdade de Belas Artes, ambos pertencentes à Universidade do Chile e, em seguida, convidado a presidir o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC), cuja finalidade era coordenar a doação de obras dos artistas estrangeiros, para a criação do Museu da Solidariedade, que podemos considerar a investida artística mais significativa da Unidade Popular. Contudo, para compreendermos a relevância da figura do crítico brasileiro, nos debates promovidos no meio cultural chileno e, conseqüentemente, sua contribuição dentro deste itinerário

defender com intransigência e coragem”. Disponível em: <
<https://www.nybooks.com/articles/1972/03/09/the-case-of-mario-pedrosa/>>. Acesso em: 27 nov. 2022.
Segundo Paladino (2020), a carta chegou em um momento que Mário Pedrosa já não sofria qualquer intimidação direta por parte dos militares, contudo, a ação trazia em si uma força simbólica porque expressava o reconhecimento mundial do crítico e potencializava na mídia estrangeira às crescentes manifestações contra os crimes de tortura cometidos pela ditadura militar no Brasil.

⁹⁸ Desde o governo de Eduardo Frei Montalva (1964-1970), havia no Chile um programa de estímulo à produção artística e cultural, sobretudo, a valorização e a distribuição de artesanato, que continuou sendo estimulado e aprofundado na gestão de Salvador Allende.

organizacional, precisamos analisar, minimamente, o modo como essas relações político-afetivas foram sendo traçadas pelo próprio Mário Pedrosa.

JOSE BALMES, Reitor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile, certifica o seguinte em relação ao ponto em referência: 1. - A necessidade de contratar Mario Pedrosa para o cargo de professor de Problemática Social do Chile e América Latina (12 horas). 2. - A contratação do professor Pedrosa é imprescindível porque não há nenhum especialista no Chile ou mesmo na América Latina que possa abordar especificamente os problemas da cultura em relação aos problemas sociais, como é a especialidade dele. Além disso, Pedrosa organizou no Chile e preside o Comitê Gestor do Museu da Solidariedade, que recebeu como doação mais de 700 obras dos mais importantes artistas do mundo. Atualmente o Professor Pedrosa está à frente deste Museu e não recebe qualquer remuneração por esta delicada tarefa. 3. - O Professor Pedrosa encontra-se exilado no Chile, razão pela qual não pode apresentar certidão de nascimento ou título; mas, pode comprovar a primeira circunstância através de sua certidão de casamento e sua carteira de identidade, que em seu país constitui certificação legal para esses fins. Quanto à sua titulação, o professor Pedrosa pode atestar através das teses que apresentou para assumir a Cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Rio de Janeiro e a que apresentou para assumir a Cátedra de História do Colégio Pedro II da Faculdade de Letras do Rio de Janeiro [...] Assim, a colaboração do Professor Pedrosa como funcionário público é absolutamente essencial para a nossa Faculdade, pelo que solicitamos que a sua nomeação seja aprovada com a maior brevidade possível, uma vez que o seu atraso além de ferir gravemente o mencionado professor, prejudica o funcionamento de nossa Faculdade (Tradução nossa)⁹⁹.

⁹⁹ “JOSE BALMES, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, certifica en relación al punto en referencia lo siguiente: 1. - La necesidad de contratar al profesor Mario Pedrosa para el cargo de profesor de Problemática Social de Chile y América Latina (12 horas). 2. - La contratación del profesor Pedrosa resulta indispensable porque no existe en Chile como ni siquiera en América Latina un especialista que pueda abordar específicamente los problemas de la cultura en relación con la problemática social como es la especialidad del profesor Pedrosa. Además el profesor Pedrosa ha organizado en Chile y preside el Comité Directivo - el Museo de la Solidaridad el cual ha recibido como donación más de 700 obras de los artistas más importantes del mundo. El profesor Pedrosa se encuentra actualmente al cuidado de este Museo y no recibe por esta delicada tarea remuneración alguna. 3. - El profesor Pedrosa es exilado en Chile por lo cual no está en condiciones de presentar certificado de nacimiento ni de título; pero puede a - “creditar la primera circunstancia mediante su certificado de matrimonio y su cédula de identidad, lo que en su país constituye certificación legal para estos efectos. En lo que se refiere a sus títulos el profesor Pedrosa puede certificar mediante las tesis que presentó para asumir la Cátedra de Historia del Arte Estética en la Facultad Nacional de Arquitectura de la Universidad de Río de Janeiro y la que presentó para asumir la Cátedra de Historia del Colegio Pedro II de la Facultad de Letras de Río de Janeiro [...] Por lo tanto la colaboración del profesor Pedrosa como funcionario, resulta para nuestra Facultad absolutamente indispensable, por lo cual solicitamos se de curso a su nombramiento a la brevedad, ya que su dilación aparte de lesionar gravemente al mencionado profesor, lesiona el funcionamiento de nuestra Facultad”. Fragmentos da solicitação para contratação de Mário Pedrosa, escrito, em 12 de dezembro de 1972, pelo reitor José Balmes (1927-2016) ao Conselho Normativo Superior da Universidade do Chile. Este é um dos pouquíssimos documentos do Museu da Solidariedade Salvador Allende que até o momento não se encontra digitalizado. Apenas por cortesia à nossa visita aos arquivos do MSSA nos foi possibilitado transcrever alguns trechos. Por isso, não é permitido, fora do contexto desta tese, reproduzir os fragmentos citados acima.

A presença de Pedrosa no Instituto de Arte Latino-Americano (IAL) estava atrelada ao princípio fundador da instituição: promover a arte latino-americana, como expressão direta de uma consciência comum entre os povos dessa grande região, na batalha para sair da servidão cultural imposta pela Europa colonizadora. Idealizado em 29 de dezembro de 1970, a partir da fusão do Instituto de Extensão de Artes Plásticas – IEAP¹⁰⁰ com o Centro de Arte Latino-Americano, o IAL, vinculado à Faculdade de Belas Artes, constituiu-se como parte de um aparato de extensão artística da Universidade do Chile, o qual englobava, dentre outros, o Museu de Arte Contemporânea (MAC)¹⁰¹, fundado em 1947, e o Museu de Arte Popular Americano (MAPA), criado em 1944.

A criação do Instituto de Arte Latino-Americano (IAL) aparecia como uma das necessidades mais diretas para quem está interessado em estudar uma forma de expressão que deve ajudar a definir a personalidade da nossa cultura e criar a consciência de um destino comum entre os povos do nosso continente. Ao estudar a arte latino-americana, ao analisar os problemas de sua configuração como estilo, de sua servidão ou dependência da arte ocidental europeia, é necessário abordar simultaneamente o significado de nosso ser histórico condicionado pela dependência econômica e cultural. Ao mesmo tempo, ao tentar delinear a fisionomia existencial do homem latino-americano, das formas de sua cultura e de seu destino social e histórico, não podemos deixar de abordar os problemas que a arte nos coloca; porque nele se expressam sinteticamente as estruturas em que vivemos e os valores que regem a nossa existência [...] Também não há atividade sustentada em nenhum país do mundo para propagar a arte latino-americana, nem mesmo um museu que tenha sido especialmente definido por essa preocupação. É precisamente a necessidade de reparar essas deficiências que levou a Faculdade de Belas Artes e a Universidade do Chile a criar este instituto, destinado a despertar, por meio do estudo e da divulgação, uma consciência crítica da arte latino-americana, tornando-a conhecida e valorizada, destacando sua importância como uma das formas expressivas que devem cunhar a singularidade da cultura latino-americana. O trabalho do Instituto de Arte Latino-Americana é considerado uma contribuição à luta contra toda servidão cultural e um estímulo

¹⁰⁰O Instituto de Extensão de Artes Plásticas (IEAP), criado em 1945 e dissolvido em 1976, foi rebatizado como Instituto de Arte Latino-Americano (IAL) em 1970, quando o artista Miguel Roja Mix (1934-2022) assumiu sua direção, para nos fins de 1973, com o golpe militar já consolidado no Chile, recuperar seu nome original.

¹⁰¹Em uma relação dinâmica com o MAC, o Instituto de Arte Latino-Americano produziu um programa de exposições muito concorrido e de grande alcance midiático, com a realização de mostras marcantes, como: América Não Invoco Teu Nome em Vão (1970); Expressão Plástica da Criança na América Latina (1970); Homenagem ao Triunfo do Povo (1970); Abstrato, Concreto e Cinético (1970); Ciclo “Arte para Todos” (1970-1971); Imagem do Homem (1970); Obras Plásticas das Brigadas Juvenis da Unidade Popular (1971); As 40 Medidas do Governo Popular (1971); e as duas exposições, ocorridas em 1972 e 1973, com as obras doadas para o Museu da Solidariedade, sendo a primeira delas correspondente a de sua inauguração.

permanente a toda arte que é criação de nossa realidade¹⁰² (Anais da Universidade do Chile, 1971, p.93-94) (Tradução nossa).

O Instituto cuidava de inúmeras ações artísticas: execução de cursos, feiras, intercâmbio internacional, festivais que incluíam a coordenação com o Instituto de Extensão Musical e o Departamento de Teatro; programas governamentais e universitários de extensão cultural e intervenção artística em diferentes povoados; a elaboração de novos projetos, como a implementação do Museu de Arte Latino-Americano que, infelizmente, não chegou a ser efetivado, por conta da instauração da ditadura militar de Pinochet. E, ao lado da Faculdade de Belas Artes e do MAC, também ficou incumbido da tarefa de representar institucionalmente o Museu da Solidariedade, enquanto este não possuísse autonomia jurídica, coordenando, portanto, os traslado de suas obras ao país, em parceria com o Ministério das Relações Exteriores do Chile.

¹⁰² “La creación del Instituto de Arte Latino-Americano (IAL) aparecía como una de las necesidades más directas para quienes se interesan por estudiar una forma de expresión que ha de contribuir a definir la personalidad de nuestra cultura y crear conciencia de un destino común entre los pueblos. nuestro continente. Al estudiar el arte latinoamericano, al analizar los problemas de su configuración como estilo, de su servidumbre o dependencia frente al arte noroccidental, es preciso abordar simultáneamente el sentido de nuestro ser histórico condicionado por la dependencia económica y cultural. Al la vez, cuando se pretende perfilar la fisonomía existencial del hombre latinoamericano, de las formas de su cultura y de su destino social e histórico, no podemos dejar de abordar los problemas que nos plantea el arte; pues en él se expresan sintéticamente las estructuras en que vivimos y los valores que rigen nuestra existencia [...] Tampoco existe em país alguno del mundo una actividad sostenida para divulgar y difundir el arte latinoamericano, ni siquiera un museo que se haya definido especialmente por esta preocupación. Es precisamente la necesidad de reparar estas falencias lo que há llevado a la Facultad de Bellas Artes y a la Universidad de Chile a la formación de este instituto, destinado a despertar, medinate el estudio y difusión, una conciencia crítica del arte latinoamericano, darlo a conocer y valorizarlo, destacando su significación como una de las formas expresivas que han de acuñar la singularidad de la cultura latinoamericana. La labor del Instituto de Arte Latino-Americano se plantea como contribución a la lucha contra toda servidumbre cultural y como un estímulo permanente a todo arte que sea creación de nuestra realidad” (Anais da Universidade do Chile, 1971, p.93-94). Trechos referentes aos propósitos do IAL presentes nos Anais da Universidade do Chile (Figura 29), edição abril-junho de 1971. Este documento se encontra presente nos arquivos do Museu de Arte Contemporânea em Santiago do Chile.

Figura 29 - Capa e contracapa dos Anais da Universidade do Chile, edição abril-junho de 1971.



Fonte: Arquivo pertencente ao Museu de Arte Contemporânea de Santiago/ Chile. Foto reprodução (2022).

Com escritório no Instituto, uma vez que lá funcionava o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com Chile (CISAC), Pedrosa não só se dedicou às atividades relacionadas à concepção do Museu da Solidariedade, mas ainda desenvolveu textos que funcionam como importantes registros acerca das excitações políticas e culturais vividas no Chile daquela época, além de serem o caminho para entendermos os impactos desse cenário em suas reflexões. Eles são: “O Modelo Chileno de Socialismo e a Frente da Arte” (*El Modelo de Socialismo Chileno y el Frente del Arte*); “Arte e Revolução” (*Arte y Revolución*) e *Alejandro Kokocinsky*. No primeiro, propôs a realização de uma mesa redonda onde fosse possível analisar as singularidades da experiência socialista chilena, em relação ao modelo histórico russo de 1917, com atenção especial sobre as ressonâncias dessa nova realidade no campo artístico local, tendo como disparador de indagações do tipo: “Quais são os traços definitivos desse segundo modelo

tanto na ordem política e econômica quanto na ordem cultural e artística?”, “Como se desenvolveu o movimento cultural e artístico da Revolução de Outubro?”, “Como distinguir o pluralismo jurídico formal-político do pluralismo cultural-artístico?” As questões de Pedrosa são como índices de uma necessidade de debater as peculiaridades do socialismo no Chile e do desejo de recriar condições para que a produção artística seja novamente, como na época das velhas comunidades pré-capitalistas, uma atividade coletiva e não-elitista. Nesse processo revolucionário, a arte já não é mais uma prerrogativa exclusiva da expressão plástica, mas um formidável meio de comunicação com o povo. “A conquista das massas não se faz mais hoje em dia pelo verbo, mas, sobretudo pela imagem [...] o domínio privilegiado dos artistas”¹⁰³ (PEDROSA, s.d, p.7) (Tradução nossa).

Em “Arte e Revolução”¹⁰⁴, escrito em dezembro de 1971, Mário Pedrosa analisou o prisma histórico da arte no contexto da Revolução de Outubro de 1917, na Rússia. De acordo com ele (1971, p.1), a arte não é um campo ileso das transformações sofridas pelo mundo, isso gerou o surgimento de uma nova produção desenvolvida por um grupo de jovens artistas, em Petrogrado e Moscou, ritmada pela atmosfera revolucionária fulgente nas fábricas e nos campos. Pedrosa lançou um olhar para este episódio do passado, objetivando mostrar que o fio da história refez-se e reconectou-se, oficialmente, com a maneira como a arte foi pensada e elaborada, durante o governo de Allende:

Nenhum momento da história deste século foi mais eloquente para o nosso tema do que a Revolução Russa de 1917 e a arte russa da mesma. A revolução e a arte se encontram então na história com uma nitidez nunca vista antes. A revolução [...] é a mais transcendente criação coletiva de um povo [...]. Se a revolução soviética trouxe à vida a arte dos seus primórdios, esta arte, após um eclipse de trinta anos, agora revive para reacender a tocha da criatividade que quase se extinguiu e para revelar aos incrédulos que a revolução não morreu, ela vai continuar. O momento da arte é em si mesmo um momento criativo supremo. A revolução que não cria uma "nova arte" ou algo que se possa

¹⁰³ “La conquista de las masas hoy ya no se hace con palabras, sino sobre todo con imágenes [...] dominio privilegiado de los artistas” (PEDROSA, s.d, p.7). Fragmento do texto “O Modelo Chileno de Socialismo e a Frente da Arte” (El Modelo de Socialismo Chileno y el Frente del Arte). Disponível para consulta no arquivo documental do Museu de Arte Contemporânea de Santiago/ Chile.

¹⁰⁴ Este texto recebeu o mesmo nome de outro já produzido por Mário Pedrosa em 1967, o qual se encontra publicado no livro “Mundo, homem, artes em crise: Mário Pedrosa” (2007), organizado por Aracy Amaral.

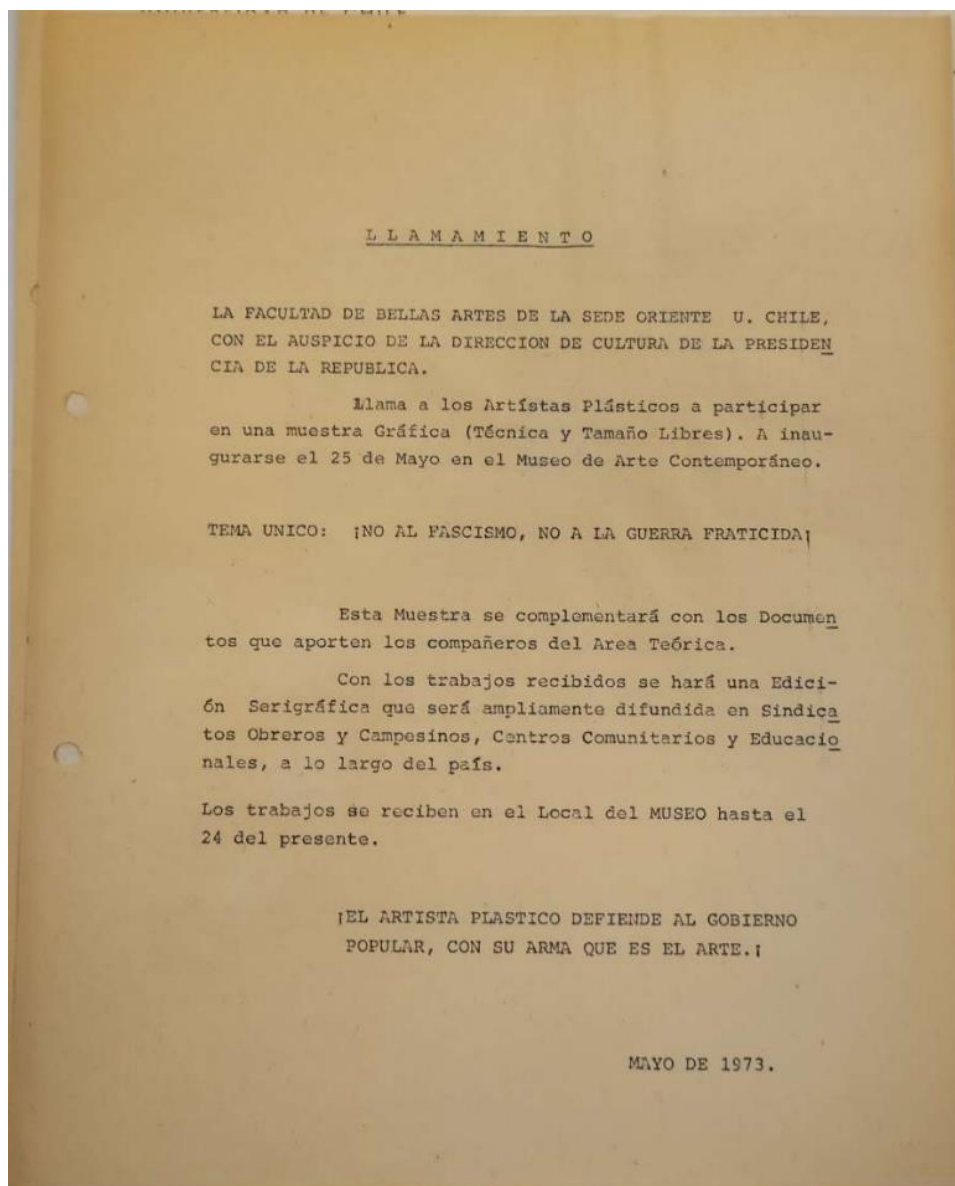
chamar assim, não é, todavia, uma revolução. Arte e revolução são vasos comunicantes (PEDROSA, 1971, p.7-8) (Tradução nossa)¹⁰⁵.

Já no texto *Alejandro Kokocinsky*, desenvolvido em 18 de julho de 1971, Mário Pedrosa debruçou-se sobre a obra do jovem artista italiano, então, com 23 anos de idade, que, durante a ascensão da Unidade Popular, vivia no Chile. Não só o trabalho, mas também a trajetória familiar de Kokocinsky chamou a atenção do crítico brasileiro, pelo fato do avô e dos pais daquele terem sido marcados profundamente pelo chamado da Revolução Russa, “seja como testemunhas ou protagonistas, seja como instrumentos ou novas folhas levantadas na tempestade”¹⁰⁶ (PEDROSA, 1971, p. 1) (Tradução nossa). Inclusive, Pedrosa escreveu que o artista trazia consigo o sentimento nostálgico desses dias de luta, por conter em sua obra um olhar politizado e sensível direcionado à causa socialista. Outra questão destacada foi o autodidatismo do italiano, caracterizado pela presença de uma natureza múltipla, dividida entre a pintura, a gravura, a escultura, o desenho, a mímica, o teatro e o circo. Algo proveniente de uma formação autêntica em sintonia com as produções artísticas desenvolvidas em terra chilena: “sua arte tende a se aproximar do povo, cujo gosto está em conformidade com o seu. Aproximar-se do povo e se confundir com a vida” (PEDROSA, 1971, p. 2).

¹⁰⁵ “Ningún momento de la historia de este siglo fue más elocuente para nuestro tema de que el la Revolución Rusa de 1917 y del arte ruso del mismo tiempo. La Revolución y el arte se encuentran entonces en la historia con nitidez que no se había visto antes. La Revolución [...] es la más trascendente creación colectiva de un pueblo [...] Sí la Revolución Soviética llamó a la vida el arte de sus inicios, este arte após un eclipse de treinta años revive ahora para reacender la antorcha de la creatividad casi extinguida y revelar por su vez mismo a los incrédulos que la Revolución no murió, va proseguir. El momento del arte es sí mismo un supremo momento creativo. La Revolución que no crea en un “arte nuevo” o algo que así se pueda llamar, no es todavía una revolución. Arte y Revolución son vasos comunicantes” (PEDROSA, 1971, p.7-8). O texto “Arte e Revolução” está nos arquivos documentais do Museu de Arte Contemporânea de Santiago/ Chile.

¹⁰⁶ “sea como testigos o protagonistas, sea como instrumentos o nuevas hojas levantadas en la tormenta” (PEDROSA, 1971, p. 1). O texto “*Alejandro Kokocinsky*” está nos arquivos documentais do Museu de Arte Contemporânea de Santiago/ Chile.

Figura 30 - Arte e política caminhavam juntas nas ações do MAC e do IAL. Podemos perceber isso na escrita da convocatória para os artistas plásticos participarem da Mostra Gráfica, em 1973.



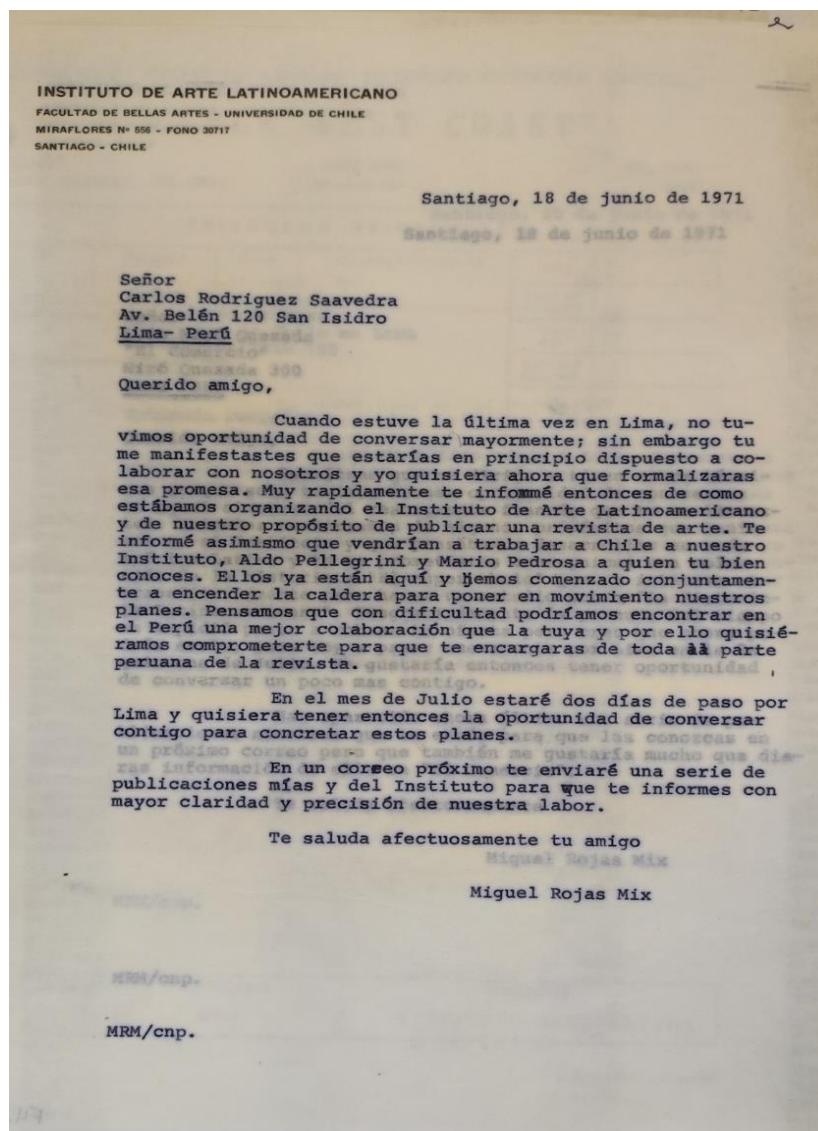
Fonte: Arquivo pertencente ao Museu de Arte Contemporânea de Santiago- Chile. Foto reprodução (2022).

Como podemos perceber, não apenas Pedrosa, com seus escritos e articulações para a formação do Museu da Solidariedade (o qual examinaremos no próximo tópico), mas também inúmeros artistas e pensadores ligados ao Instituto de Arte Latino-Americano estavam dedicados a dialogar com a arte e a política (revolução) nos

mais diferentes aspectos. Fenômeno tão incrustado na missão e na programação diária do IAL, desde a redação de uma simples convocatória para a participação de artistas plásticos, em uma mostra gráfica da instituição – a convocação finaliza com a afirmação “O artista plástico defende o Governo Popular, como sua arma que é a arte” (*El artista plastico defiende al Gobierno popular, com su arma que és el arte!*) (Figura 30) - à elaboração de carta-convite para a criação de uma revista de arte (Figura 31); que o levou a sucumbir a uma enorme crise interna. Segundo conversas com Risco¹⁰⁷ (2022), na ausência de um Ministério da Cultura, o Instituto assumiu, de certa maneira, tal funcionalidade, gerando diversos conflitos dentre os membros da própria universidade, porque muitos alegavam estar o órgão mais preocupado em atender os interesses da Unidade Popular do que resolver as necessidades educacionais. Não havia sentido o IAL pertencer à Faculdade de Belas Artes e, no final, direcionar seus esforços e gastos aos projetos do governo de integração da América Latina. O desgaste, portanto, foi tamanho que, mesmo se não tivesse havido o golpe, nós nos aventuramos em dizer que o seu desfecho já era uma decisão iminente, como de fato sucedeu, em 1976.

¹⁰⁷ Ana María Risco, da Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade Alberto Hurtado, foi uma das professoras que nos acompanhou durante a nossa estadia em Santiago do Chile. Risco é doutora em Filosofia com menção em Estética e Teoria da Arte pela Universidade do Chile.

Figura 31 - Carta de Roja Mix, ao crítico peruano Carlos R. Saavedra (1919-2020). Nela, o diretor do IAL faz menção à presença de Pedrosa e Pellegrini no Chile¹⁰⁸.



Fonte: Arquivo pertencente ao Museu de Arte Contemporânea de Santiago/ Chile. Foto reprodução (2022).

¹⁰⁸ “Também lhe informei que Aldo Pellegrini e Mario Pedrosa, que você conhece bem, viriam trabalhar no Chile em nosso Instituto. Eles já estão aqui e juntos começamos a acender a caldeira para colocar nossos planos em ação” (Tradução nossa). Fragmento original retirado da carta de Roja Mix (Figura 31) à Carlos Rodríguez Saavedra: “Te informe asimismo que vendrían a trabajar a Chile a nuestro Instituto, Aldo Pellegrini y Mario Pedrosa a quien tu bien conoces. Ellos ya están aquí y temos comenzado conjuntamente a encender la caldera para poner en movimiento nuestros planes”.

4.5 Museu da Solidariedade: a formação de um acervo político e afetivo

Decerto, o maior legado deixado por Mário Pedrosa, ao Chile e à América Latina, foi a composição inicial do acervo do Museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA)¹⁰⁹. Na época em que esteve à frente da instituição, durante a primeira fase de 1971 a 1973, o crítico brasileiro teve a chance de pôr suas reflexões teóricas em prática, com a instauração de uma consciência política e social na arte chilena, que a tirava de si mesma e de certa indulgência burguesa, para aproximá-la, de forma concreta e realista, da experiência do proletariado.

O Museu da Solidariedade foi um projeto resultante de uma estratégia política da Unidade Popular, já ameaçada em seus primeiros anos de governo de risco de golpe. Isso porque a oposição de Allende não estava nada satisfeita com as reformas propostas pelo Presidente e, como dominava a maior parte dos meios de comunicação de grande circulação local, decidiu pelo ataque contínuo à gestão da esquerda e pelo silenciamento, diante de suas conquistas. Este cerco noticioso desvirtuava as verdadeiras informações sobre a realidade vivenciada pelo país, ainda sendo reproduzido, erroneamente, na mídia estrangeira. Diga-se de passagem, esta coligação midiática foi montada antes mesmo da posse de Allende e hoje é conhecida como parte da conspiração que o derrubou. Utilizando-se de um tom maniqueísta, típico da Guerra Fria, essas campanhas buscavam amedrontar a população, em geral, em relação às consequências devastadoras que o programa socialista teria para o Chile, sendo, portanto, uma forma de impedir qualquer tipo de adesão ou simpatia a esta vertente política-ideológica (DELPANO; RISCO, 2012, p.5).

¹⁰⁹ Este museu passou por algumas mudanças em sua nomenclatura conforme a estruturação de três fases significativas para sua história: a primeira, Museu da Solidariedade (1971-1973), momento caracterizado pelas doações de artistas estrangeiro em apoio a Unidade Popular. A segunda, Museu Internacional da Resistência Salvador Allende (MIRSA) (1975- 1990), após o golpe de Estado em 1973, o museu perdeu parte de seu acervo no Chile sofreram exílio e clandestinidade, somente 1975 é que projeto foi rearticulado do exterior. Já na terceira fase, Museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA) (1991 –), com o retorno à democracia no Chile, as coleções de períodos anteriores foram reunidas para serem mantidas aos cuidados do atual MSSA.

Assim, como uma resposta aos assédios sofridos, em abril de 1971, foi realizada a “Operação Verdade” (*Operación Verdad*), para qual foram convidados artistas, intelectuais e jornalistas de diversas áreas e partes do mundo, para que observassem, com seus próprios olhos, o processo de transformação que o Chile experienciava. A ocasião reuniu personalidades de grande importância internacional, como o escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984); o psiquiatra e escritor espanhol Carlos Castilla del Pino (1922-2009); o artista e senador italiano Carlo Levi (1902-1975); e o crítico de arte espanhol José María Moreno Galván (1923-1981). Estes últimos foram os responsáveis por sugerir a ideia de fundar um museu de arte moderna e experimental para o povo chileno, feito com doações solidárias de artistas mundiais. Deste modo, eles lançavam as primeiras sementes para a criação do que viria a ser o Museu da Solidariedade.

4.5.1 Mário Pedrosa e a criação do CISAC

Na época do cumprimento da Operação Verdade, Mário Pedrosa regressou de Nova Délhi, onde participou como jurado convidado da Trienal de Artes Plásticas. Somente pouco tempo depois do evento pró-governo é que foi convocado pelo Departamento Cultural da Presidência da República, para se reunir com um grupo formado pelo diretor da Escola de Belas Artes, o pintor espanhol José Balmes (1927-2016); o diretor do Instituto de Arte Latino-Americano, Miguel Roja Mix; o cineasta uruguaio e um dos assessores de comunicação de Salvador Allende (1908-1973), Danilo Trelles (1916-1999). A partir desse encontro é que, de fato, começou a se configurar o Museu da Solidariedade.

A ideia inicial para construir o Museu da Solidariedade não foi precisamente minha, mas das personalidades que compareceram a um encontro internacional de intelectuais realizado em Santiago em 1971. Na realidade, a ideia foi lançada pelo reputado crítico de arte madrileno José María Moreno Galván e o pintor italiano Carlo Levi, senador de seu país. Criar um Museu da Solidariedade é um gesto fraterno para o país que na América Latina iniciou seu processo rumo ao socialismo, foi o ponto de partida. Assim que chegou a Madri, Moreno Galván chamou os artistas espanhóis. Eles responderam imediatamente. O mais famoso deles, o velho Joan Miró, encarregou-se de pintar uma obra especial para o Museu da Solidariedade com o Chile, em seu

ateliê de Barcelona. “Estará pronto quando você precisar”, disse¹¹⁰ (PEDROSA, 1972, p.40) (Tradução nossa).

Uma das primeiras medidas tomadas por Pedrosa, em parceria com o IAL, girou em torno da criação do Comitê Internacional da Solidariedade Artística com Chile (CISAC), cujo objetivo era ministrar os trabalhos de organização, gestão e seleção dos trabalhos doados para a nova instituição museológica, em desenvolvimento. Com atuação iniciada em 1971, o CISAC era composto por intelectuais da América Latina, Europa e Estados Unidos (Figura 32), incluindo Dore Ashton (1928-2017), importante crítica de arte da cena nova-iorquina dos anos 1960; Harald Szeemann (1933-2005), um reconhecido curador suíço; Giulio Carlo Argan (1909-1992), historiador e crítico italiano; e Louis Aragon (1897-1982), poeta espanhol. Outros colaboradores, dentre os membros iniciais foram: Roland Penrose (1900-1984); Edward de Wilde; Jean Leymarie (1919-2006); José María Moreno Galván (1923-1981); Aldo Pellegrini (1903-1973); Juliusz Starzynsky (1906-1974); Rafael Alberti (1902-1999); e Mariano Rodríguez (1912-1990). Todos assumiram a tarefa de divulgar, amplamente, esse compromisso cultural, incentivando os artistas de seus respectivos países a ofertarem obras para o Museu. Mário Pedrosa e Danilo Trelles também eram integrantes do CISAC: ao primeiro coube a função de diretor e, ao segundo, de secretário do Comitê. Esse conjunto de curadores, críticos e diretores de museus internacionais apoiou o governo Allende e seu projeto socialista, a partir da construção de uma rede alimentada não simplesmente por interesses sociais, políticos e artísticos comuns, mas também, sobretudo por uma espécie de afetividade transversal, singularizada pela força da amizade.

¹¹⁰ “La idea inicial para construir el Museo de la Solidariedad no fue precisamente mía, sino de personalidades de que concurrieron a un encuentro internacional de intelectuales realizado en Santiago en 1971. En realidad, quienes lanzaron la idea fueron el reputado crítico de arte madrileño José María Moreno Galván y el pintor italiano Carlo Levi, senador de su país. Crear un Museo de la Solidariedad es un gesto fraterno hacia el país que en América Latina iniciaba su proceso hacia el socialismo, fue el punto de partida. Apenas llegado a Madrid, Moreno Galván llamó a los artistas españoles. Respondieron de inmediato. El más afamado de ellos, el viejo Joan Miró, se dio a la tarea de pintar una obra especial para el Museo de la Solidariedad, en su taller en Barcelona. “Estará lista para cuando ustedes la necesiten”, dijo. (PEDROSA, 1972, p.40). Fragmento da entrevista concedida por Mário Pedrosa à Revista de Educación do Ministério de Educação do Chile.

Mário Pedrosa era o principal motor dessa dinâmica, pois, como sabemos, era bastante conhecido no estrangeiro, por colaborar com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nas décadas de 1950 e 1960; e pelos cargos que ocupou como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1961-1963), como membro das comissões organizadoras das Bienais Internacionais de São Paulo, de 1953 e 1955, e diretor-geral da sexta edição; além do posto de vice-presidente da AICA e presidente da ABCA. Contudo, para além da experiência gestora, tivemos a oportunidade de observar, nas centenas de cartas trocadas pelo crítico, com inúmeros apoiadores do CISAC, que havia algo de muito especial no modo como ele cuidava e cultivava essas relações. Não se tratava apenas de negociações burocráticas, até porque a questão central e mobilizadora dos envolvidos tinha natureza sentimental: proteger a integridade de todo um sonho, ressignificado com a ascensão da Unidade Popular, diante da corrupção orquestrada pelas manobras políticas da direita chilena, aliada a um pesado investimento financeiro dos Estados Unidos. Na verdade, consistia em reconhecer, dentro desse contexto conflituoso, o poder transformador dos afetos, para diluir tamanhas barreiras. Ou melhor dizendo, Pedrosa sabia que, sem a ajuda de seus amigos e dos amigos de seus amigos, o Museu jamais sairia do papel. A amizade foi a energia propulsora do CISAC e de todas as suas ações, ajudando-o, inclusive, a ampliar e a manter sua rede de colaboradores, mesmo com a saída do crítico brasileiro, anos depois.

Pedrosa era muito amável, gostava de gente e acreditava profundamente na revolução socialista chilena, contaminando todos a sua volta. Ele é o personagem que deu corpo a este museu. A gente trabalhava juntos no IAL em uma pequena sala sem estrutura e sem espaço suficiente para receber as obras chegadas ao Chile. Pedrosa era o dono do museu, era a cabeça que estava pensando tudo, mandava sem prejudicar ninguém, mas não ficava calado quando não concordava com alguma coisa, lembro até que ele discutia com o Roja Mix, o diretor do Instituto (ERRÁZURIZ, 2022)¹¹¹.

O desejo de enfatizar o sentimento de solidariedade do projeto e seu vínculo com o socialismo, a luta contra o domínio americano e a marginalização cultural, em

¹¹¹ Depoimento da artista visual chilena, Virginia Errázuriz, coletado por nós durante a visita realizada ao seu apartamento em junho de 2022.

particular, levou o Comitê a desenvolver a “Declaração Necessária do CISAC” (Figura 33). Neste documento estava compreendida a admiração do órgão, pelas reformas iniciadas por Allende, e a gratidão com os artistas internacionais, pela doação de obras ao povo chileno. De acordo com Macchiavello (2013, p35), a Declaração do CISAC retomava alguns dos princípios básicos da Declaração de Havana, que condenava “os monopólios ianques e a asfixia moral dos intelectuais e artistas”, os quais desejavam ver suas obras acessadas por pessoas e lugares fora dos grandes eixos mercadológicos que distorciam, continuamente, “para o seu proveito, para a multiplicação do seu dólar”¹¹², o verdadeiro sentido da arte. Sobre o assunto, Mário Pedrosa comentou, em entrevista para a *Revista de Educación*, um Boletim Técnico Informativo do Ministério de Educação do Chile, em julho de 1972:

Desde Santiago entramos em contato telefônico com inúmeras personalidades, estendemos os convites e foi dada a primeira organização ao Museu. Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile foi chamado esse órgão. Redigimos uma declaração inicial [...] na qual são expressas as razões que deram origem ao movimento de solidariedade artística com o Chile [...] o Comitê Internacional foi integrado, dada a sua gestação, exclusivamente por personalidades de outros países, que manifestaram sua adesão ao Governo Popular do Chile através da doação deste Museu. O Presidente da República, camarada Salvador Allende, deu instruções para que as embaixadas do Chile adotem as medidas necessárias para receber as obras doadas e despachá-las para Santiago¹¹³ (PEDROSA, 1972, p.40) (Tradução nossa).

A solidariedade foi algo tão significativo, em todo o processo conceutivo da instituição, que estimulou até mesmo a sua renomeação. Como vimos, a ideia inicial, proposta por Moreno Galván e Levi, era a criação de um Museu de Arte Moderna e

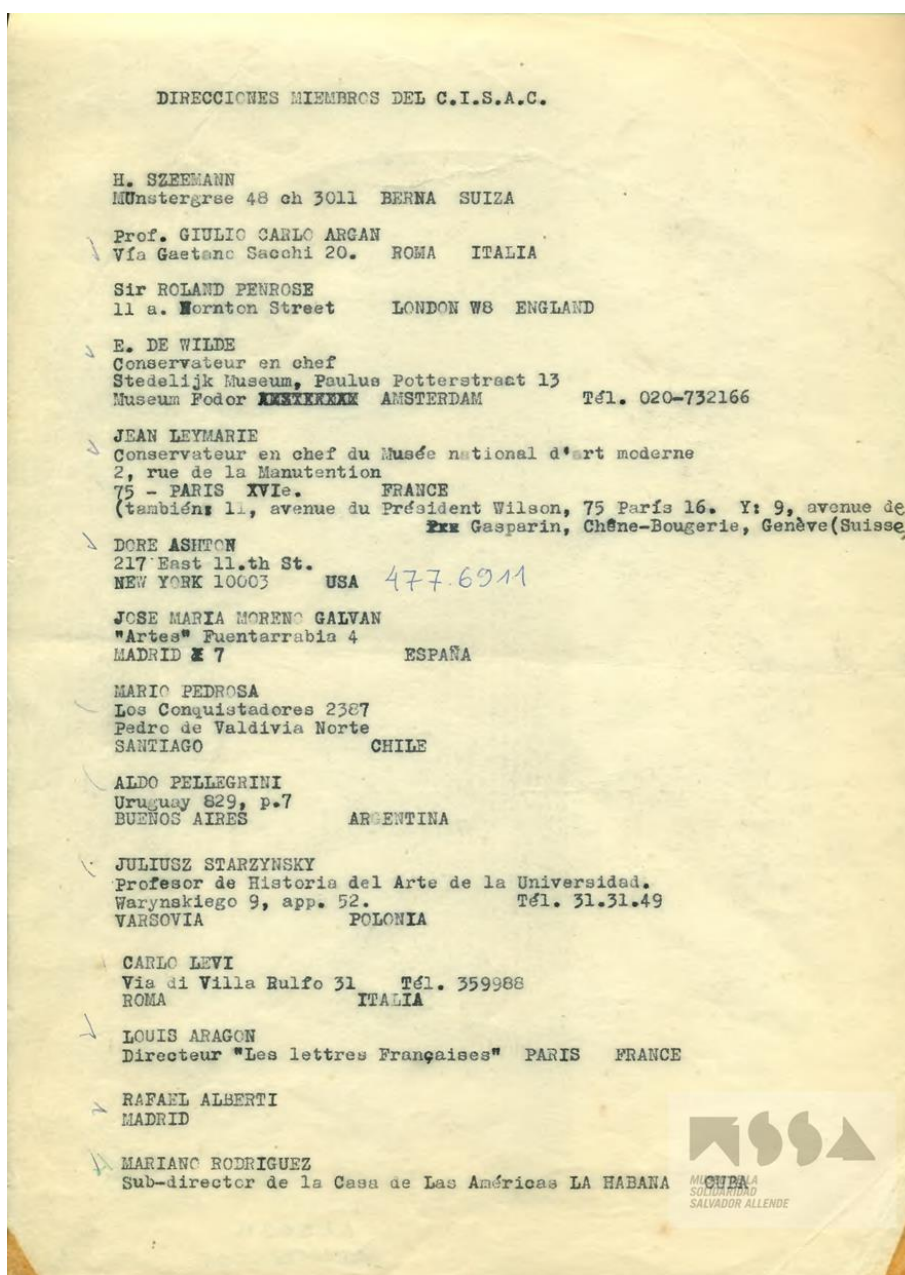
¹¹² Fragmentos da segunda Declaração de Havana, publicada em 4 de fevereiro de 1962. O documento na íntegra está disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/castro/1962/02/04.htm>>. Acesso em: 3 dez. 2022.

¹¹³ Desde Santiago nos pusimos en comunicación telefónica con numerosas personalidades, extendimos las invitaciones y se dio la primera organización al Museo. Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile se llamó ese organismo. Redactamos una declaración inicial [...] en la que se expresan los motivos que dieron origen al movimiento de solidaridad artística con Chile [...] el Comité Internacional se integró, dada su gestación, exclusivamente por personalidades de otros países, que habían manifestado su adhesión al Gobierno Popular de Chile mediante la donación de este Museo. El Presidente de la República, compañero Salvador Allende, dio las instrucciones para que las embajadas de Chile a adoptaran las medidas necesarias a fin de recibir las obras donadas y enbarcalas a Santiago (PEDROSA, 1972, p.40).

Experimental, porém, por decisão do próprio Salvador Allende, passou a ser chamada de Museu da Solidariedade. Dois motivos colaboraram com esta mudança de nomenclatura, conforme o Memorando do CISAC¹¹⁴, de 23 de março de 1972: o primeiro estava relacionado à composição de um museu doado com obras de artistas de várias partes do mundo, em um gesto de simpatia e adesão ao Programa da Unidade Popular; e o outro se deu em razão de serem, estas obras, inseparáveis entre si, por expressarem, justamente, o apoio ao Chile, neste momento excepcional de sua história. Assim, com o CISAC em funcionamento, o nome do Museu definido e uma quantidade de trabalhos suficientes para formar um acervo, em torno de 450 (quatrocentos e cinquenta) obras, transcorrido um ano, desde que foram iniciados os contatos, era hora de prosseguir com a próxima etapa, a de sua inauguração.

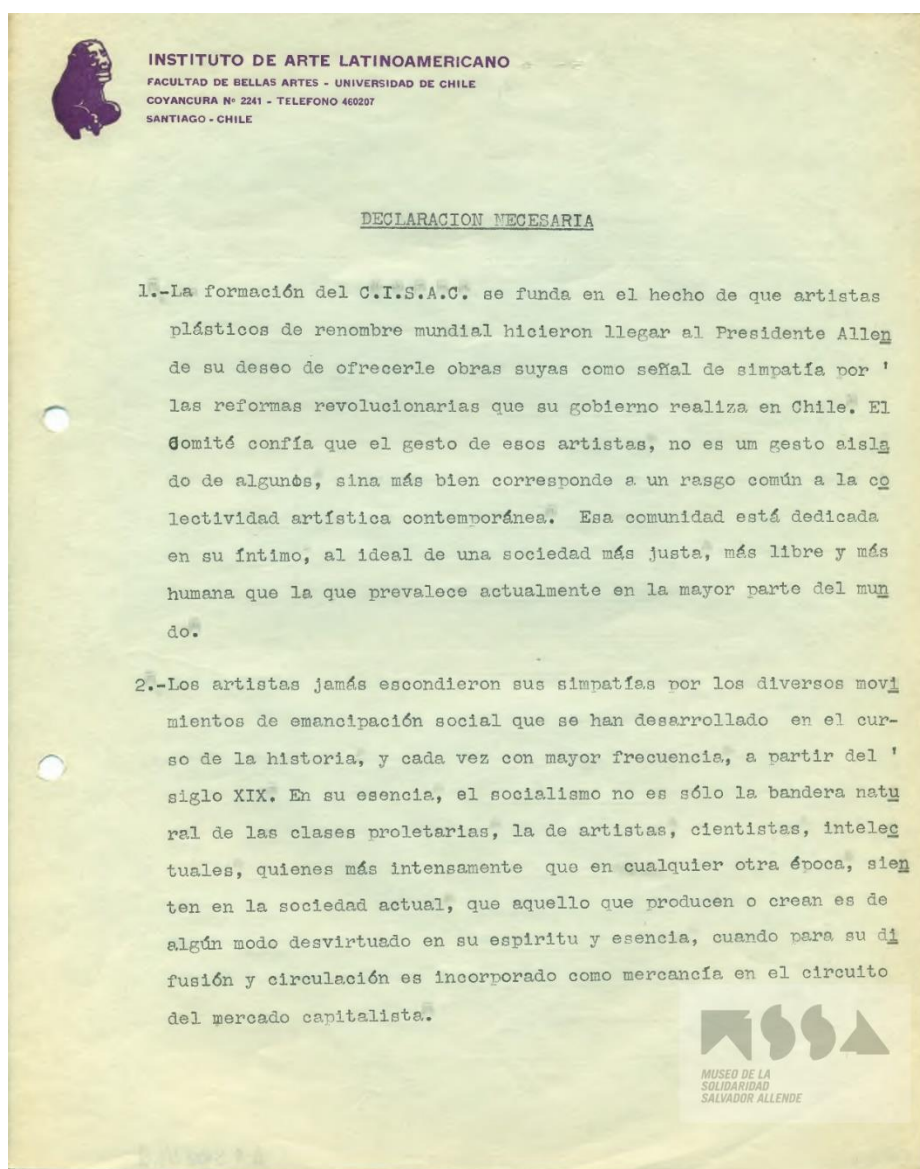
¹¹⁴ O documento se encontra no Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC, código r0143, Arquivo MSA. Disponível em:< <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3018>>. Acesso em: 5 dez. 2022.

Figura 32 - Endereço residencial dos primeiros membros participantes do CISAC.



Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC. Código s0015. Arquivo MSSA. Disponível em: < <https://archivo.mssa.cl/Detail/collections/19> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

Figura 33 - Fragmento da Declaração Necessária do CISAC (parte 1) ¹¹⁵



Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC. Código s0034. Arquivo MSSA. Disponível em: < <https://archivo.mssa.cl/Detail/collections/19> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

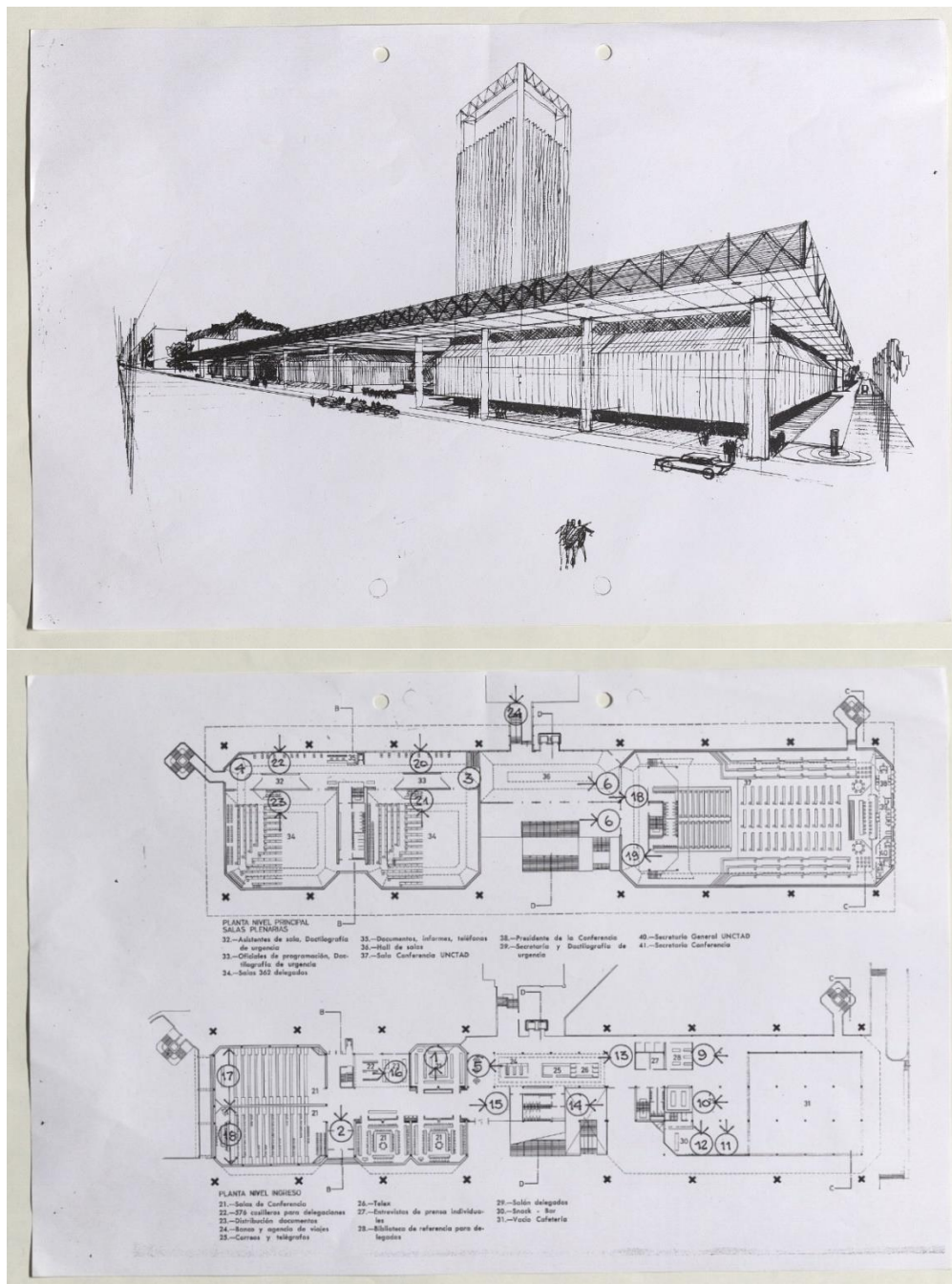
¹¹⁵ “A formação da C.I.S.A.C se baseia no fato de que artistas plásticos de renome mundial manifestaram ao presidente Allende o desejo de oferecer-lhe suas obras como sinal de simpatia pelas reformas revolucionárias que seu governo está realizando no Chile” (Tradução nossa). Fragmento original retirado da Declaração Necessária do CISAC (Figura 33): “*La formación del C.I.S.A.C se funda en el hecho de que artistas plásticos de renombre mundial hicieron llegar al Presidente Allende su deseo de ofrecerle obras suyas como señal de simpatia por las reformas revolucionarias que su Gobierno realiza em Chile*”.

4.5.2 Um museu peculiar: da inauguração aos velhos-novos desafios

Em 17 de maio de 1972, o Museu da Solidariedade teve sua primeira exposição de inauguração, acontecida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, localizado no edifício *Paternón*, no Parque Quintal Normal, em Santiago. A mostra ocorreu em paralelo a dois outros importantes eventos: o Encontro de Artistas Plásticos do Cone Sul (visto anteriormente) e a abertura da III Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD III). A respeito deste último, precisamos abrir aqui um breve parêntese, por conta do feito extraordinário, sucedido a partir da criação de um prédio (Figura 34) pensado especialmente para a sua realização.

Projetado pelos arquitetos José Covacevic, Hugo Gaggero, Juan Echenique, José Medina e Sergio González, o edifício teve sua construção iniciada em 1971, sendo inaugurado em 3 de abril de 1972, para receber a conferência da UNCTAD III. O espaço tornou-se emblemático por diversos motivos, dentre os quais destacamos o fato de nunca, na história arquitetônica chilena, ter sido produzido um lugar com tamanha envergadura que, inclusive, havia sido cogitado para ser a sede do Museu da Solidariedade. A atmosfera de união e esperança emanada no Chile, via Governo da Unidade Popular, fez com que milhares de pessoas fossem voluntárias para concluir o prédio em 275 dias, a tempo para receber a comitiva internacional. Após o evento, o Ministério da Educação foi transferido para o espaço que foi chamado de Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral. Com o golpe, em 1973, o lugar mudou novamente de nome, para o do militar Diego Portales (1793-1837), transformando-se em base central da Junta do Governo golpista, por conta da destruição do Palácio da Moeda, que foi bombardeado em 11 de setembro, durante a tomada de poder, pelos militares. Com a restituição democrática no país, em 1989, o edifício passou a ser um centro de conferência e local de atuação do Ministério da Defesa, até princípios de 2006, quando um incêndio destruiu praticamente toda a estrutura principal. A sua reinauguração, em 2010, implicou, também, em uma ressignificação do prédio, o qual passou a ser um ambiente dedicado à cultura e às artes, valorizando a cidadania e a relação com seu entorno, resgatando, ainda, parte de seu nome original, agora designado como Centro Cultural Gabriela Mistral, o GAM.

Figura 34 - Desenhos do edifício da UNCTAD III. A construção foi um marco latino-americano de modernidade arquitetônica e utopia construtivista.



Fonte: Biblioteca Nacional do Chile. Disponível em: < <https://www.bibliotecanacional.gob.cl/> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

Voltando à inauguração do Museu da Solidariedade, a ocasião ficou marcada pelo discurso emocionado do Presidente Salvador Allende, momento em que reputou a iniciativa como a “expressão solidária de homens de diferentes povos e raças que, apesar

da distância, entregam sua capacidade criadora, sem reticências, ao povo do Chile, nesta etapa criadora da sua luta” (ALLENDE 1972 *in* ARAÚJO *et al*, 2007, p.242). Além de expressar gratidão aos artistas doadores, à equipe de profissionais, a amigos envolvidos no projeto e à presença dos representantes de 141 países, vindos para UNCTAD III, o Presidente deixou claro o propósito da nova instituição, quando disse que “este não será um museu a mais. Este deve ser o Museu dos Trabalhadores, porque para eles foi doado” (ALLENDE 1972 *in* ARAÚJO *et al*, 2007, p.243). E, direcionando a palavra à Pedrosa, assegurou-lhe que seria mantida a integridade do acervo e o desejo de dar seguimento à sua amplitude, com a contribuição voluntária de outros artistas progressistas que não tiveram informação ou tempo necessário para efetivar o envio de seus trabalhos. Por fim, Allende fez um agradecimento especial a Joan Miró (1893-1983), pela generosidade de ter produzido uma pintura especialmente para o Museu da Solidariedade, o simbólico galo de bico aberto (Figura 35) anunciador da “nova alvorada, que é uma vida distinta, num país dependente que rompe as amarras, para derrotar o subdesenvolvimento e, com isso, a ignorância, a miséria, a incultura, e a enfermidade” (ALLENDE 1972 *in* ARAÚJO *et al*, 2007, p.245).

Figura 35 - O quadro de Miró virou emblema da luta socialista no Chile. Sem título, 1972. Óleo sobre tela 130 x 75 cm.



Fonte: A obra pertence ao acervo do Museu da Solidariedade Salvador Allende. Disponível em: < <https://archivo.mssa.cl/> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

A ideia de solidariedade, contida no “galo miroviano”, foi o ponto de partida pelo qual Mário Pedrosa (2007, p.31) iniciou sua fala para, posteriormente, ressaltar os artistas como “homens da imaginação, que querem criar a felicidade humana sobre a terra”, perante a crença no futuro, em que a “arte será a vida, e a vida será arte”. O crítico explicou que, a partir da carta de Allende (Figuras 40 e 41), destinada aos artistas do mundo, o Museu encontrava-se, naquele momento, à espera de novas aquisições, entre as quais do Brasil, cujo governo ditatorial havia impedido a participação dos brasileiros¹¹⁶ favoráveis em demonstrar apoio ao socialismo chileno. Outro aspecto interessante em seu discurso foi a preocupação em justificar o eixo curatorial dado a exposição, vejamos:

E mais ainda, lhes digo que essas obras aqui expostas não estão distribuídas arbitrariamente: se buscou uma lógica interna que as unisse e, na medida do possível, seus espaços correspondem a essa lógica. Todas as ideias, ou estilos da arte contemporânea do mundo estão aqui representados. E todos os senhores verão, desde a Cinha lírica e criativa de Miró, até as obras que não pedem mais contemplação, porque constituem um chamado à ação revolucionária. O que une indissolivelmente essas doações é precisamente este sentimento de fraternidade, para que jamais se dispersem em direções e destinos diferentes (ALLENDE 1972 *in* ARAÚJO *et al*, 2007, p.31).

Minucioso, Pedrosa também aproveitou o evento para oficializar a concessão de um espaço para o Museu da Solidariedade, no edifício da UNCTAD III, acentuando a riqueza da coleção e a unicidade da instituição, em seu gênero. A exposição¹¹⁷ de abertura

¹¹⁶ Os artistas chilenos selecionados para X Bienal de São Paulo, em comum acordo, decidiram se retirar do evento por não compactuarem com o regime político ditatorial instalado no Brasil naquele momento, além de ser este um gesto de solidariedade com os artistas e intelectuais brasileiros que viviam sob a censura do Estado. Como uma forma de valorizar tal atitude o Instituto de Extensão de Artes Plásticas da Universidade do Chile organizou no mesmo ano da Bienal, em 1969, a exposição “Chile na Décima Bienal de São Paulo” que contava com as obras dos 25 artistas chilenos indicados para o evento brasileiro. Mais detalhes sobre os debates sucedidos com o boicote podem ser conferidos nas trocas de cartas entre Abraham Freifeld (1922-2011), artista e professor da Escola de Bellas Artes da Universidade do Chile, e Francisco Matarazzo (1854-1937), presidente da Fundação da Bienal de São Paulo. Ver os ANEXOS D e E.

¹¹⁷ Mário Pedrosa conheceu a crítica de arte estadunidense, Dore Ashton (1928-2017), em uma reunião da AICA em Varsóvia em setembro de 1960. Os dois tinham muitos aspectos semelhantes em seus modos de pensar o mundo, como a interação entre arte e política. A amizade entre eles era iminente e quando Pedrosa começou a organizar o CISAC, o nome de Ashton foi lembrado por ele. A crítica se tornou uma das principais mediadoras para obtenção de obras de artistas dos Estados Unidos e Canadá para o Museu da Solidariedade. No ato da primeira exposição do Museu houve a confecção de um catálogo, algo que gerou uma olhada rigorosa de sua parte, ao detalhar em carta para Pedrosa uma série de erros ortográficos encontrados e a precariedade do material como um todo. O brasileiro, por sua vez, pareceu não ter gostado das observações e justificou em outra carta o resultado da publicação: “O que você não entende, meu amor,

durou três meses, com entrada gratuita, gerando um grande entusiasmo no público de Santiago (cem mil pessoas a visitaram) e burburinho na imprensa local, com a elaboração de matérias sobre o gesto das doações e a importância dos trabalhos dos artistas estrangeiros.

Os doadores querem que suas obras sejam destinadas ao povo, que sejam permanentemente acessíveis a ele. E, mais do que isso, que o trabalhador das fábricas e das minas, das cidades, das vilas e dos campos, entre em contato com elas, que as considere parte do seu patrimônio. A esperança dos artistas – e nossa – é contribuir, deste modo, à espontânea criatividade popular, para que flua livremente, e possa coadjuvar a transformação revolucionária do Chile. É assim como pensamos, que o “Museu da Solidariedade” deverá ser exemplar em suas funções específicas, exemplar em suas tarefas educativas e culturais mais fecundas do novo Chile, como consequência do seu avanço no caminho do socialismo [...] Agora não nos resta senão dizer, que o canto do galo de Miró, que canta com seu bico aberto, é um canto de fé e de vigor, de quem sabe que anuncia o amanhecer (PEDROSA, 2007, p.32).

Por diversas razões, o Museu da Solidariedade rompeu com toda uma concepção museológica tradicional. A princípio, porque foi pensado como uma espécie de estratégia de defesa política para a Unidade Popular e não como um projeto museográfico e patrimonial. De natureza autônoma, por conta de seus objetivos específicos e intenção ideológica, não existiu, desde o seu início, uma preocupação com a sistematização e a profissionalização, no processo que estruturou seu acervo. Segundo Risco e Delpiano (2012), uma questão central a ser levada em consideração, dentro desse percurso, é a ausência de uma modalidade oficial, ou canal regulador responsável pela emissão de documentos legais que certificassem a transferência das obras. As autoras observaram, ainda, que, se em alguma das instâncias destinadas à recepção dos trabalhos (embaixadas, alfândegas chilenas ou qualquer uma das instituições vinculadas à

é o significado de um país ‘subdesenvolvido’, em lugar distante do mundo. Ficamos aqui tão contentes de ter, e a seu tempo, um catálogo e uma exposição com as obras doadas que confesso que descuidei das muitas deficiências do catálogo e fiquei feliz com o que foi feito” (*What you do not understand, my love, is the meaning of being in a developed country in a very far corner of the world. We were here so glad to have prepared, and in time, a catalogue, an affiche and an exposition with the donated works that I confess I overlooked the many deficiencies of the catalogue and I felt happy about what was done*). Ver carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton em Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC, código r0189, Arquivo MSSA. Disponível em: < <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3332> >. Acesso em: 9 jan. 2023.

Universidad do Chile), foram feitos inventários ou relatórios de recebimento das remessas, essa documentação não era oficial e nem realizada, sistematicamente, em todos os casos. O principal problema “dessa situação irregular no nível administrativo era que, em termos legais, as obras não pertenciam ao museu e nem podiam ser consideradas patrimônio do Estado do Chile, mas continuavam sendo propriedade de seus autores”¹¹⁸ (DELPIANO; RISCO, 2012, p.7) (Tradução nossa).

Não só esta situação jurídica ambígua, mas, também, somou-se uma série de obstáculos, provenientes da condição delicada em que se encontrava o Museu, e, principalmente, a falta de um lugar definitivo para abrigar suas instalações tornou-se uma grande dor de cabeça para o próprio Mário Pedrosa que, em muitas ocasiões, pressionava o governo para solucionar tal imbróglio, pois ele também sofria com as cobranças dos demais membros do CISAC e dos artistas doadores para saber, por exemplo, como essas obras seriam armazenadas. Para termos uma ideia, até a inauguração da primeira exposição, o Museu da Solidariedade, não tinha seu rumo definido. Inclusive, antes de se cogitar o prédio da UNCTAD III, foi pensado acomodá-lo em uma casa no Parque O’Higgins, porém, por questões estruturais, a proposta acabou sendo abortada.

Mesmo diante de um futuro incerto e de inúmeros desafios, Pedrosa tinha grandes ambições para o Museu. Em cartas ao artista Antonio Dias (1972)¹¹⁹, ele escreveu que via a empreitada, a partir de duas grandes linhas de pensamento, ligadas à Arte Moderna e a uma produção mais jovem e experimental, de onde foram desenvolvidas pesquisas e experimentações poéticas, integradas ao cotidiano das pessoas, fazendo, desta maneira, cumprir a função social da arte: de reeducar a sensibilidade pelo contato com novas formas de conhecer e de se relacionar com o mundo. O primeiro momento, então, consistia na legitimação do Museu da Solidariedade, por intermédio de seu acervo, constituído por obras de renomados artistas estrangeiros para, em seguida, fazer valer a

¹¹⁸ “El principal problema de esta irregular situación a nivel administrativo fue que, en términos legales, las obras no pertenecían al museo ni podían considerarse patrimonio del Estado de Chile, sino que seguían siendo propiedad de sus autores” (DELPIANO; RISCO, 2012, p.7).

¹¹⁹ Duas cartas fundamentais destinadas a Antônio Dias para entendermos a ideia de museu experimental defendida por Pedrosa estão no Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC, códigos r0139 e s0108, Arquivo MSSA.

alcunha defendida pelo crítico brasileiro, de ser a arte o “exercício experimental da liberdade”. Conforme Zaldívar, Pedrosa pensava o Museu como um “paralaboratório”, para o qual artistas seriam convidados para fazer residências de investigação, ou para produzir obras *in situ*, no sentido mais amplo da criação artística” (2019, p.430). Ou seja, transformar a instituição museológica em um corpo vivo, orgânico e aberto para todos.

Infelizmente, o otimismo de Mário Pedrosa não foi o suficiente para conter os problemas encarados pelo Museu da Solidariedade, uma vez que este refletia, de certo modo, a grande crise econômica e política enfrentada pelo governo de Allende. Até houve uma tentativa de reabri-lo e apresentar as novas doações ao público, sublinhando a validade do apoio prestado ao país no panorama internacional. Em condições de tensão e pressa, a segunda mostra foi montada em abril de 1973, tendo novamente o MAC como espaço expositivo, ao qual se somou o prédio da UNCTAD III (Figura 34). A coletiva permaneceu aberta ao público até 11 de setembro de 1973 (Figura 36; Figura 37; Figura 38), quando ocorreu o golpe militar que pôs fim ao processo de transformação social implementado pela Unidade Popular, encerrando, desta maneira, a primeira fase da odisséia percorrida pelo Museu da Solidariedade.

Figura 36 - Cobertura da imprensa chilena da inauguração do Museu da Solidariedade.



Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Difusão e Comunicação do Museu, código r0045, Arquivo MSSA. Disponível em: < <https://www.mssa.cl/noticias/mssa-conmemora-el-nacimiento-de-mario-pedrosa> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

Figura 37 - Salvador Allende e Mário Pedrosa, na inauguração do Museu da Solidariedade. (Abaixo), Pedrosa discursando.



... como lo desean los artistas donantes de este museo y como es el deseo del Gobierno de la Unidad Popular, este Museo de la Solidaridad para los trabajadores", señaló el Presidente de la República, Salvador Allende, al inaugurar la muestra pictórica y escultórica en la

Sala de exposiciones de Arte Contemporáneo, en la Quinta Normal. EN LA FOTO, el Jefe de Estado junto a Mario Pedrosa, Presidente del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile.

Fonte: Disponível em: <<https://www.mssa.cl/noticias/mssa-conmemora-el-nacimiento-de-mario-pedrosa/>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

Figura 38 - Matéria do jornal *El Siglo* sobre a primeira exposição do Museu da Solidariedade¹²⁰.



EL PRESIDENTE ALLENDE Y MARIO PEDROSA

Foto de la inauguración de la primera exposición del Museo de la Solidaridad. El profesor Pedrosa muestra al Presidente Allende una de las obras enviadas a Chile.

El pueblo de Chile debe poner en marcha el Museo de la Solidaridad¹²⁰

Cuatrocientos cuatro obras de famosos artistas contemporáneos han sido enviadas por el famoso laral Saemann, director de la Bienal de Berna, Suiza.

Es importante conjuntar el destino al Museo de la Solidaridad se obtuvo luego que Saemann hizo la siguiente llamada:

— "Mario Pedrosa, crítico de arte y museólogo chileno que pidió asilo en Chile trata de crear en su país de adopción un Museo de la Solidaridad de los artistas de todos los continentes, solidaridad en ese país y con su ventura actual. Selecciona obras, entre las cuales hay de Miró, Calder, Casarely, Stella, han arribado ya a Santiago. Mario Pedrosa me ha pedido estimular a los artistas de la Decamota (Chile y otros amigos artistas para contribuir a esta tarea con el fin de crear a través de sus obras las actividades y la colección que por sí sola justifica a nueva construcción del museo".

El llamado de Saemann dio una acogida inesperada y la solidaridad con Chile se manifestó ampliamente.

Entretanto, llegó desde

Ginebra, con fecha 11 de diciembre, otra carta de un eminente intelectual, destinada a Pedrosa:

— "Mi querido amigo: Tengo la satisfacción de comunicarle que hace entrega ayer al Embajador de Chile de las siguientes obras destinadas al Museo de la Solidaridad:

Una escultura de Angel Duarte (32 Avenue Saint Francois, Sion, Suiza).

Un óleo de Marina Biarez (91 Avenue du Lignon 1211 Aire, Ginebra, Suiza).

Un pastel de Albert Lasneur.

Dos aguafuertes de Arnold Gross.

Tres serigrafías de Gerald Bucmetiere.

Un temple de Paul De Lapostolle (7 rue des Astres, Ginebra).

Le agradeceré escriba unas líneas a los artistas cuya dirección le indico (Duarte y Biarez son españoles, Delapostolle es suizo). A los demás ya les escribí usted.

Trataré de obtener unas cosas más para el museo. Estas serán enviadas a París y de allí a Santiago por IAN Chile.

Espero tener noticias suyas sobre la marcha del



Museo. No hay duda de que va a lograr usted algo único en América Latina. Destándole felices Pascuas y Año Nuevo, así como a todos los amigos, le mando un fuerte y cariñoso abrazo.

XAVIER FLORES

Así manifiestan los artistas del mundo su solidaridad con Chile, su fe en el proceso que vive nuestro pueblo.

Esta confianza no puede ser defraudada.

Para habilitar el local que contenga las obras de los artistas más famosos de nuestra época, se discutió en el Museo de la Solidaridad de una sede permanente, existe una en la carona en el Parque O'Higgins.

¿Qué mejor lugar que ese parque para el Museo de la Solidaridad? Ese es el recinto al que acuden las familias de trabajadores, los jóvenes, los estudiantes a buscar esparcimiento, buen aire, ambiente gratis.

Habilitar esa carona requiere un presupuesto aproximado de dieciocho millones de escudos. No es una cifra muy alta si se considera que se trata de un local que tendrá obras de valor incalculable: solo el cuadro de Miró está avaluado en medio millón de dólares.

Los arquitectos de CORFO que han hecho el plan para restaurar la obra contemplan todas las medidas de seguridad y protección a esas obras del arte contemporáneo.

El pueblo de Chile debe exigir que esa habitación se haga dentro del plazo mínimo que internamente requiere una obra de esa envergadura.

Debe exigir que las obras que ya han llegado a Chile se mantengan no amontonadas en un desván, sino cuidadosamente guardadas en un lugar donde no las pueda afectar ningún accidente imprevisible: ni incendio ni inundación.

El pueblo de Chile debe exigir que a medida que vayan llegando nuevos envíos se expongan al público en el edificio Gabriela Mistral, ex UNCTAD, con toda la protección que tales legados merecen.

El pueblo de Chile es el dueño de ese patrimonio que los artistas del mundo donan como testimonio de admiración a nuestra lucha.

El pueblo de Chile no puede manosear tan valiosos presentes.

El pueblo de Chile debe ser el colaborador más cercano al gobierno que se llama Mario Pedrosa y a cuya iniciativa se debe tener lo mejor de la pintura contemporánea en nuestro país.

Fonte: Disponível em: < <https://www.mssa.cl/noticias/mssa-conmemora-el-nacimiento-de-mario-pedrosa/>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

¹²⁰ Esta matéria se encontra disponível no Arquivo documental do MSSA, contendo já estes grifos e anotações desconhecidas.

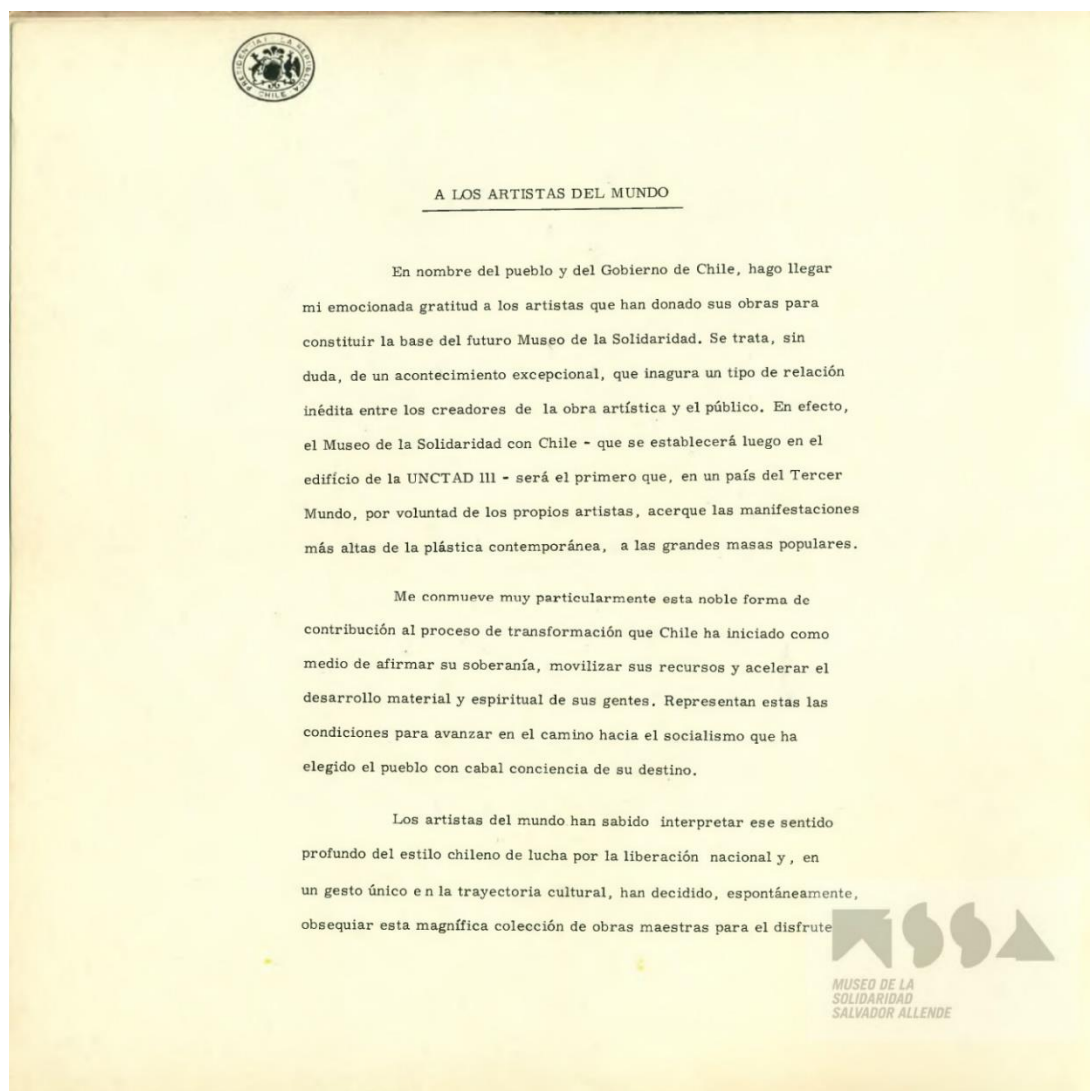
Figura 39 - Folha de rosto do catálogo da primeira exposição do Museu da Solidariedade¹²¹.



Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Programação de Exposições. Código r0197. Arquivo MSSA. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

¹²¹ No *site* do MSSA é possível fazer o download gratuito de quatro catálogos razonados de sua coleção. São eles: Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, 1975-1990, MIRSA; México, Solidaridad y Resistencia; Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, MIRSA, 1975-1990; e Museo de la Solidaridad Chile: Fraternidad, Arte Y Política 1971 – 1973. Disponível em: <<https://www.mssa.cl/tematica/publicaciones/catalogos-razonados/>>. Acesso em: 8 mar. 2023.

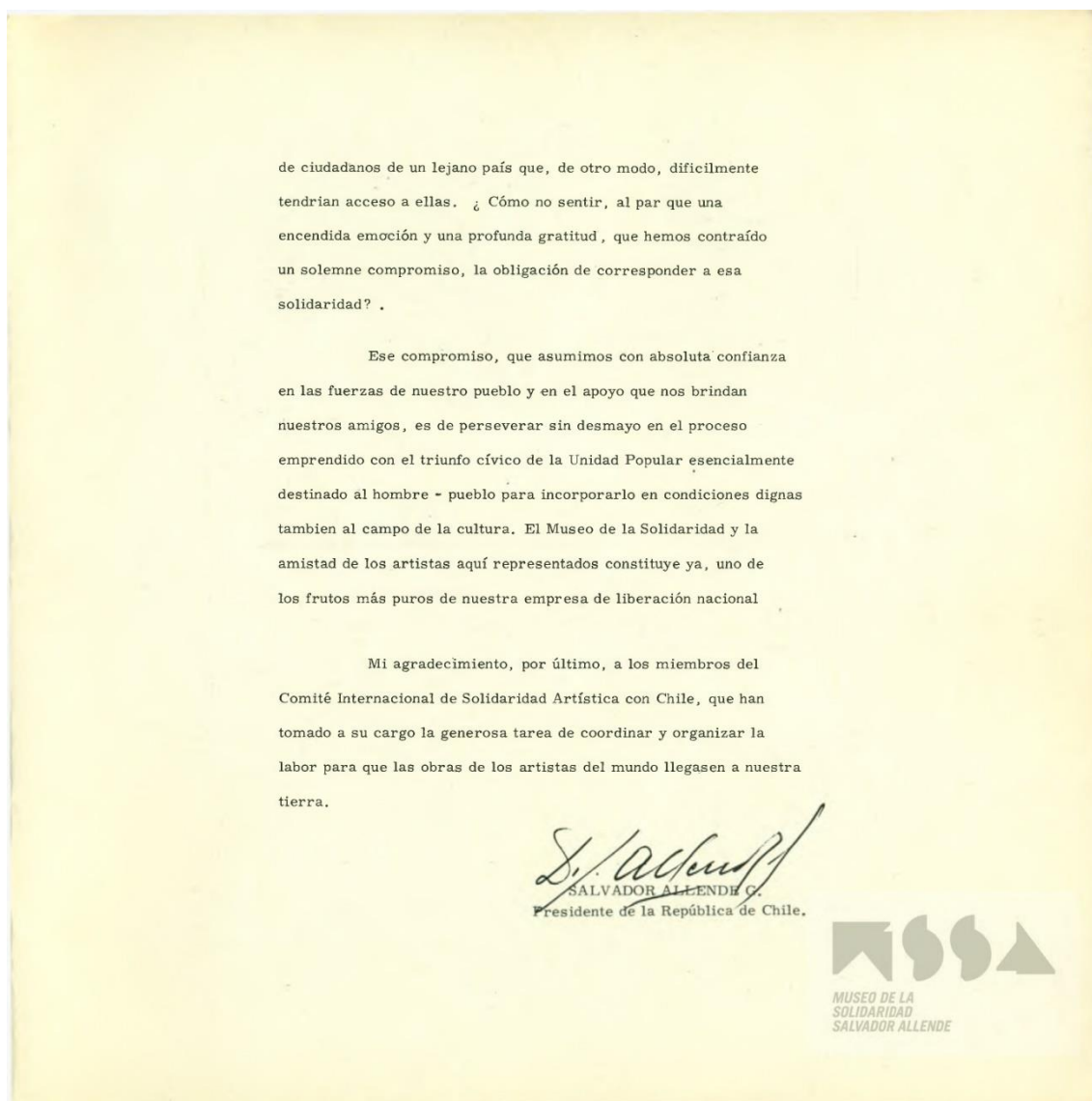
Figura 40 - Carta do Presidente Salvador Allende “Aos artistas do mundo”¹²²



Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Programação de Exposições. Código r0197. Arquivo MSSA. Disponível em: < <https://archivo.mssa.cl/> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

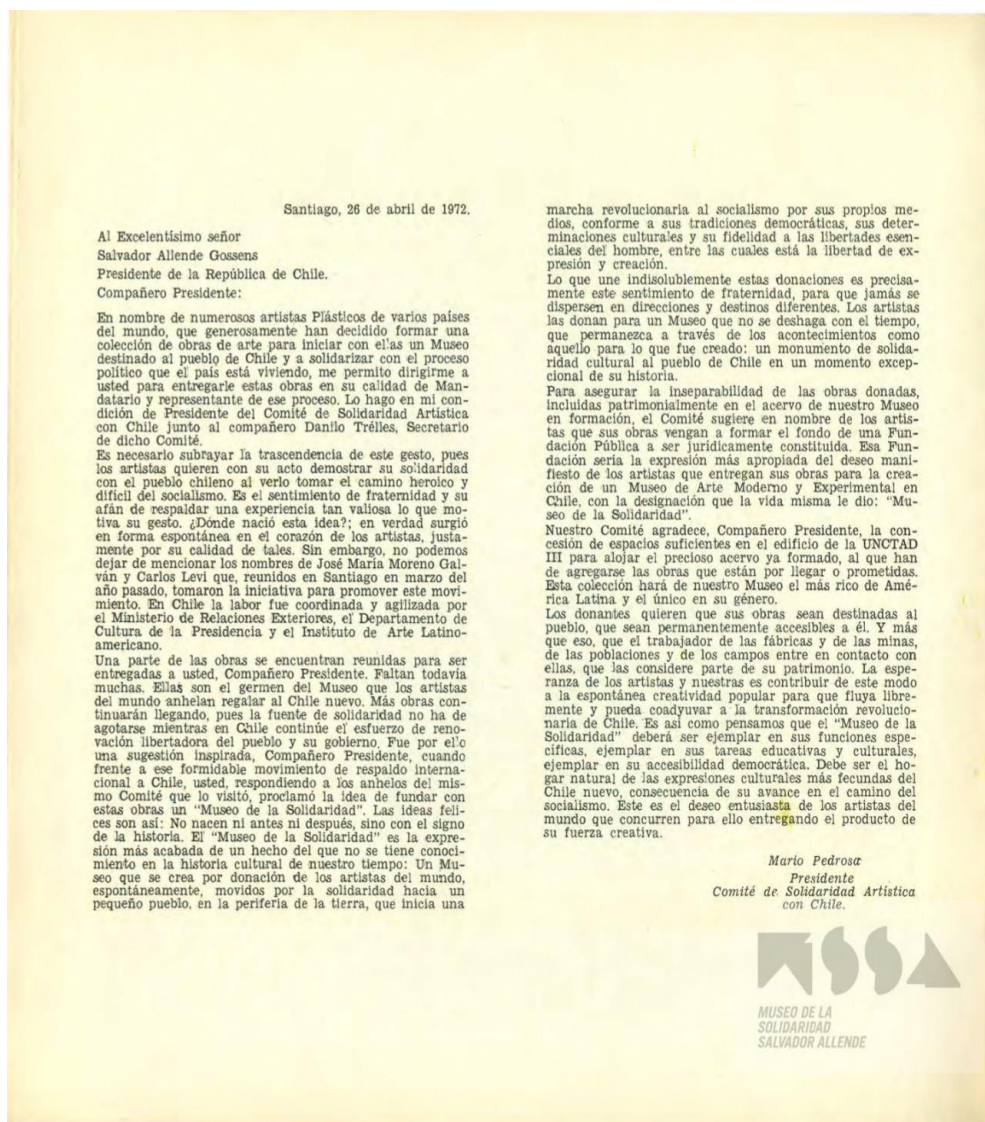
¹²² Em sua carta, Salvador Allende não só agradece aos artistas estrangeiros pela doação das obras, mas também afirma que o Museu da Solidariedade, em breve, terá um espaço seu no edifício da UNCTAD III, como podemos ver neste trecho do primeiro parágrafo: “*En efecto, el Museo de Solidaridad con Chile – que se establecerá luego en el edificio de la UNCTAD III – será el primero que, en un país del Tercer Mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares*” (“Com efeito, o Museu da Solidariedade no Chile – que será instalado posteriormente no prédio da UNCTAD III – será o primeiro que, em um país do Terceiro Mundo, por vontade dos próprios artistas, aproxima as mais altas manifestações da plástica contemporânea, para as grandes massas populares”) (Tradução nossa).

Figura 41 - Segunda parte da carta do Presidente Salvador Allende “Aos artistas do mundo”.



Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Programação de Exposições. Código r0197. Arquivo MSA. Disponível em: < <https://archivo.mssa.cl/> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

Figura 42 - Carta de Mário Pedrosa à Salvador Allende, em 26 de abril de 1972¹²³



Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC. Código r0155. Arquivo MSSA. Disponível em: < <https://arquivo.mssa.cl/> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

¹²³ Entre vários assuntos tratados em sua carta ao Presidente Salvador Allende, Mário Pedrosa ressalta a importância de criar uma fundação pública para assegurar a integridade e a inseparabilidade das obras doadas ao acervo do Museu da Solidariedade. “*Esa Fundación sería la expresión más apropiada del deseo manifiesto de los artistas que entregan sus obras para la creación de un Museo de Arte Moderno y Experimental en Chile, con la designación que la vida misma le dio: ‘Museo de la Solidaridad’*” (Esta Fundación sería a expressão mais adequada do desejo manifesto dos artistas que entregam suas obras para a criação de um Museu de Arte Moderna e Experimental no Chile, com a designação que a própria vida lhe deu: 'Museu da Solidariedade') (Tradução nossa).

4.5.3 Um museu em exílio: estratégias para continuar existindo

Antes do fatídico golpe de 1973, Mário Pedrosa sinalizou ao sobrinho Carlos Eduardo de Senna Figueiredo sobre as tensões ocorridas no Chile, em decorrência ao sentimento de insatisfação da classe burguesa, diante do reformismo orquestrado pelo “governo Upista”. Em carta escrita, em 12 de julho de 1972¹²⁴, Pedrosa discorreu sobre a situação do país que enfrentava uma fase bastante crítica, mas que, apesar das dificuldades, as pessoas já estavam tomando consciência da conjuntura e, não obstante, a beleza da experiência socialista por lá iniciada estava longe de findar. O tom ainda esperançoso continuou em outra correspondência enviada a Figueiredo dois meses depois daquela:

Não podemos certificar para vocês uma permanente temporada de bons tempos, plácidos e fornidos, uma *dolce vita*. Os tempos são duros, há dificuldades, mas que até se vão vencendo com relativa facilidade. A única garantia que posso dar a vocês é a permanência tranquila, serena, decidida aqui desse par de velhos, vossos tios. Que outras podemos dar? Nossa avaliação da situação? Mas isso, apesar da fria análise que possamos fazer, é tão subjetivo. A crise de poder agravou-se enormemente [...] Com as altas de preços que o governo permitiu, subitamente, na esperança de poder frear o mercado negro e dar então um reajuste geral generoso às massas proletárias [...] em outubro, a burguesia inteira acreditou chegada a hora de, agitando caçarolas, tomando as ruas, fechando o comércio [...] poder tornar a situação insustentável para o governo, e obrigar Allende a capitular ou a entregar-se às forças armadas [...] Foi esta a terceira ou quarta tentativa de virar a mesa feita pela direita, desde a tentativa de impedir a posse de Allende, pela ITT, e o assassinato do General Schneider. Certamente novas tentativas virão, mas sobretudo na tentativa de impelir as Forças Armadas a uma intervenção maciça, coisa que para conseguir-se necessita tempo (FIGUEIREDO, 1982, p.24-25).

Infelizmente, o crítico estava errado quanto à temporalidade necessária para a eclosão da tragédia por vir e não demorou muito para seu tenaz otimismo sucumbir à preocupação e ao medo. Segundo Figueiredo (1982), após ficar alguns dias escondido, Mário Pedrosa tentou entrar na embaixada do México, com o pretexto de acompanhar o

¹²⁴ Esta carta é uma das muitas que constituem o livro “Mário Pedrosa, retratos do exílio”, publicado pela editora Antares, em 1982. A obra foi organizada por Carlos Senna com foco nas cartas recebidas de Pedrosa, durante o período vivido por este no Chile.

embaixador ao enterro de Pablo Neruda. Barrado na porta, restou ao brasileiro preparar uma nova tentativa:

Os *carabineros* (policiais) já o conheciam de vista e sabiam ser conhecido do embaixador. Mário informou que o aguardava, pois tinha urgência de falar-lhe, e durante cerca de uma hora caminhou de um lado para outro, diante da embaixada. Do lado de dentro vários asilados mantinham a porta entreaberta e gesticulavam freneticamente. Mário e seu amigo se aproximaram aos poucos do portão da embaixada. Num momento em que os soldados deram as costas para revisar uma mala que um familiar de asilado trazia, Mário, num gesto surrealista, entrou sem hesitar, fazendo um aceno matreiro ao amigo que ficava. Ao se voltarem, os *carabineros* só viram uma pessoa quando pouco antes havia duas! “O outro cansou de esperar e já se foi, acaba de virar a esquina”, explicou o acompanhante de Mário (FIGUEIREDO, 1982, p.51).

Do México, Pedrosa seguiu para Paris e de lá, assentada a poeira no novo exílio político, ele se tornou um dos responsáveis pelas articulações para o resgate das obras doadas ao Museu da Solidariedade, dando início a outra etapa desta história, de qual a instituição ficou sob o nome de Museu Internacional da Resistência Salvador Allende (MIRSA). O ponto de partida para o estabelecimento desta fase ocorreu em 1975, com a formação de um Secretariado Geral composto inicialmente por Pedrosa, José Balmes (1927-2016), Pedro Miras Contreras (- 2017), Miguel Rojas Mix e Jacques Leenhard. Alguns deles havia sido parte do corpo atuante principal do Museu da Solidariedade e, por conta da ditadura, foram obrigados a deixar o Chile. Ao lado deste grupo, em Cuba, encontrava-se, ainda, Miria Contreras (1928-2002), que ficou a cargo da secretaria executiva do MIRSA, contando com a ajuda da equipe da Casa das Américas, uma organização fundada em 1959, em Havana, com o intuito de promover o intercâmbio da cultura cubana com as demais nações latino-americanas. Em uma espécie de mutirão fragmentado, aos poucos, foram surgindo em diversos lugares da América e da Europa, comitês de apoio, constituídos por artistas e intelectuais exilados e estrangeiros comprometidos com a causa político-artística representada pelo Museu. Inclusive, essas delegações auxiliaram na criação de exposições itinerantes, atividades públicas e novas doações de trabalhos.

O MIRSA, portanto, fazia parte de uma campanha internacional de denúncia e crítica às violações dos direitos humanos cometidas pelo regime autoritário da Junta Militar instaurado no Chile. O retorno ao espírito solidário do primeiro momento foi

crucial para o desenvolvimento dessa rede colaborativa e amiga. Mais uma vez, os artistas de todo o mundo foram convidados a doar obras, porém o objetivo era apoiar a resistência do povo chileno, em um contexto internacional de Guerra Fria e de simultâneas ditaduras na América Latina (ZALDÍVAR, 2016, p.9).

Uma das primeiras ações desenvolvidas pelo MIRSA consistiu exatamente em recuperar o acervo, composto para o Museu da Solidariedade. Segundo Mário Pedrosa (1973), em carta escrita a Moreno Galván, as obras ficaram concentradas em quatro espaços distintos: no edifício Gabriela Mistral (UNCTAD), onde estavam expostas um total de 40; e outras 300 foram colocadas, pelos militares, no porão do Museu Nacional de Belas Artes, do Parque Florestal. Além disso, havia mais 300 trabalhos em exibição no Museu de Arte Contemporânea, na Quinta Normal, e um último grupo encontrava-se detido na alfândega marítima de Valparaíso. O crítico pedia, então, a ajuda do teórico espanhol para realizar este resgate e levar a cabo o projeto do Museu da Solidariedade com o povo chileno, fora do Chile. A circunstância era preocupante porque as obras entraram no país em qualidade de importância temporal, a doação não ficou devidamente formalizada, e os fins para os quais foram reunidas já não existiam mais. Outro aspecto destacado por Pedrosa foi a ideia do governo mexicano, por conduta do Museu de Arte Moderna, - dirigido na época por seu amigo, o pintor Fernando Gamboa (1909-1990) -, achar-se disposto a receber o acervo, seja para exibir parte dele ou para guardá-lo, até que houvesse uma solução definitiva.

Como é de seu conhecimento, o Governo do Presidente Allende teve um trágico final ao ser usurpados com um golpe de Estado militar os poderes legalmente constituídos. Portanto caiu por terra o nosso agraciado projeto de formar “O Museu da Solidariedade com o povo do Chile” em sua experiência socialista. [...] Alguns indivíduos ligados a Junta Militar e impostos em cargos de direção artística estão manobrando com toda malevolência para ficar com essas obras, não tanto por razões de interesse cultural, mas para neutralizar o propósito de solidariedade dos artistas de todo o mundo com o povo chileno. Isto é preciso evitar a todo custo, porque estou seguro de que os artistas que apoiaram a democracia no Chile, repudiam a ingerência dos militares fascistas neste assunto [...] te suplico insistentemente que divulgues a situação entre os artistas mais importantes do teu país, museus e meios artísticos, para que com seu respaldo se possa iniciar uma enérgica campanha para a recuperação das obras. Os artistas doaram como testemunho de sua simpatia com o povo chileno nessa maravilhosa etapa de sua vida nacional e não para um país subjugado por sinistras forças fascistas, onde não há nenhuma esperança de

receber seu lugar de direito em um ambiente impregnado de espírito e liberdade¹²⁵ (PEDROSA, 1973) (Tradução nossa).

Por questões de natureza política e burocrática, o traslado provisório das obras para o México não se concretizou, contudo, a luta para recuperá-las ganhou fôlego a partir de outras frentes no exílio, como citamos anteriormente, fato que não impediu a deterioração e o sumiço de muitas delas, até hoje. De acordo com Delpiano e Risco, no Chile, peças do grupo “Solidariedade” foram exumadas e passaram a aparecer de forma velada em exposições e centros culturais que as apresentavam como parte de seu patrimônio. Isso revelava o valor que a coleção começou a adquirir e, conseqüentemente, o seu crescente interesse no meio local. Disputas organizacionais¹²⁶ surgiram nesse período em que cada instituição afirmava ter direitos maiores ou inegáveis sobre a arrecadação. “Os argumentos visavam determinar qual espaço era o mais fiel

¹²⁵ “Como es de tu conocimiento, el Gobierno del Presidente Allende tuvo un trágico final al ser usurpados con un golpe de Estado militar. Por lo tanto se há venido por tierra nuestro acariciado proyecto de formar el ‘Museo de la Solidaridad con el Pueblo de Chile’ en su experiencia socialista [...] Algunos individuos allegados a la Junta Militar e impuestos en cargos de dirección artística están maniobrando con toda malevolencia para quedarse con esas obras, no tanto por razones de interés cultural, sino para neutralizar el propósito de solidaridad de los artistas de todo el mundo en el pueblo chileno. Esto es preciso evitarlo a toda costa, porque estoy seguro que los artistas que apoyaban la democracia en Chile, repudiarán la injerencia de los militares fascistas en este asunto [...] te suplico insistentemente que divulgues la situación entre los artistas más importantes de tu país, museos y medios artísticos, para que con su respaldo se pueda iniciar una enérgica campaña tendiente a la recuperación de las obras. Los artistas las donaron como testimonio de su simpatía con el pueblo chileno en esta maravillosa etapa de su vida nacional y no para un país sojuzgado por siniestras fuerzas fascistas, donde no hay ninguna esperanza de que se les corresponde en un ambiente impregnado de espíritu y libertad”. A carta foi escrita em 25 de outubro de 1973 e pode ser acessada através do Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC, código s0289, Arquivo MSSA. Disponível em: < <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3260> >. Acesso em: 10 jan. 2023.

¹²⁶ Conforme o texto de Roja Mix para o catálogo do “Museu Internacional Salvador Allende 1975-1990”, existem trabalhos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes que foram doados para o Museu da Solidariedade, e outros que se encontram guardados em coleções privadas, ainda não restituídos ao conjunto original. Um dos casos mais importantes nesse processo de recuperação foi o da obra *Hagamos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo* (Façamos a guerrilha interna para parir um novo homem), de Roberto Matta (1911-2002). Após quatro anos de tramitação, as negociações com o Museu Nacional tiveram finalmente êxito e o quadro pôde retornar ao Museu da Solidariedade Salvador Allende, em 2000. A tela também passou por uma minuciosa restauração porque a frase que dá título à obra havia sido apagada pela censura militar.

representante do povo chileno, o destinatário simbólico das obras”¹²⁷ (Tradução nossa) (2012, p.10).

É interessante notar que, no exterior, a resistência não era apenas chilena, mas também de todos os latino-americanos sofridos com a implantação de ditaduras em seus respectivos países. Assim, brasileiros, uruguaios, argentinos, paraguaios, entre tantos outros, juntaram-se a alguns membros da intelectualidade europeia, para a realização de ações solidárias, como conferências, colóquios, intervenções no Senado francês e viagens ao Tribunal de Russel, para denunciar a intervenção dos Estados Unidos na América Latina. Dentre os principais nomes envolvidos neste período estavam: o poeta Louis Aragón (1897-1982), os filósofos Roland Barthes (1915-1980) e Régis Debray, os artistas Antonio Saura (1930-1998) e Julio le Parc, os escritores Eduardo Galeano (1940-2015), Mario Benedetti (1920-2009) e Júlio Cortázar (1914-1984), a ex-secretária executiva do IAL, María Eugenia Zamudio (- 2015), a galerista e gestora cultural, Carmen Waugh (1932 – 2013), e a secretaria executiva em Havana, Miria Contreras (1928 – 2002) etc.

Houve muitas exposições na França e apresentações de novas coleções em diversos países, como Suécia e Finlândia [...] as ações começaram com a criação de um Comitê que se dirigia aos artistas para lhes pedir obras e depois vendê-las para pagar os julgamentos dos presos políticos. Lembro ter acompanhado Miria Contreras, ‘La Payita’, a ver a Fernando Botero, com quem tinha uma grande amizade. Fernando deu a ela dois desenhos e lhe disse claramente para vendê-los e o dinheiro deveria ser destinado a pagar a defesa dos presos, caso contrário, passariam ao Museu¹²⁸ (MIX, 2016, p.21) (Tradução nossa).

A precariedade e a série de dificuldades financeiras enfrentadas pelo MIRSA, para continuar existindo no estrangeiro, tornaram-se as responsáveis pela falta de um fundo econômico capaz de assegurar a proteção das obras que ficaram no Chile. O Museu

¹²⁷ “Los argumentos apuntaban a determinar qué institución era la más clara representante “del pueblo” de Chile, que era el simbólico destinatario de las obras” (DELPANO; RISCO, 2012, p.10).

¹²⁸ “Hubo muchas exposiciones en Francia y las presentaciones de nuevas colecciones que se hacían en diversos países, como en Suecia y Finlandia [...] Las acciones comenzaron por la creación de un Comité que se dirigía a los artistas para pedirles obras y luego venderlas para pagar los juicios de los detenidos. Recuerdo haber acompañado a Miria Contreras, ‘La Payita’, a ver a Fernando Botero, con el que me unía una grata amistad. Fernando le dio dos dibujos y claramente le dijo claramente eran para vender y el dinero debía destinarse a pagar la defensa de los detenidos; y si no se vendían, pasarían al Museo” (MIX, 2016, p.21).

exilado continuava com o mesmo problema da fase anterior: a ausência de um lugar próprio e adequado para conservar seu acervo que continuava se formando. Assim, para manter a instituição, foram incorporados novos agentes participativos em suas redes de conexão: sindicatos de trabalhadores, organizações políticas e de direitos humanos, além das presenças de figuras importantes de outros campos do saber, como da Literatura e da Filosofia. Aqui, percebemos uma ressignificação da própria ideia de doação, era como se seu sentido fosse alargado, ao apoio prático e simbólico de personalidades culturais convidadas em cada país, e de como seus nomes poderiam atrair diferentes focos de atenção e proporcionar outras articulações para o projeto. Ao lado dos interesses artístico e cultural, essas tramas afetivas, políticas e humanitárias fortaleceram o trabalho dos inúmeros comitês, criados em distintas partes do mundo.

Permeado pela multiplicidade de seus atores, o MIRSA também se viu diante de profundas diferenças internas, no que diz respeito, principalmente, aos tipos de trabalhos recebidos: produções abstratas, experimentais, conceituais, escultóricas e têxteis. Não havia ali um olhar curatorial tão criterioso quanto aquele dedicado em seus primeiros anos. Tanto é que chegou a contar com 1.161 (um mil cento e sessenta e uma) peças doadas por 823 (oitocentos e vinte e três) artistas de várias nacionalidades, entre os anos de 1975 e 1990, período este correspondente a toda etapa da “Resistência” (Figura 43; Figura 44). No conjunto das doações é bom lembrarmos, ainda, da reiterada colaboração de artistas já atuantes no projeto, Joan Miró (1893-1983), Carlos Cruz-Diez (1923-2019) e Victor Vasarely (1906-1997), tal como a presença de outros novos apoiadores, Helen Escobedo (1934-2010), Julio Le Parc, Pierre Soulages (1919-2022), Wilfredo Lam (1902-1982) e os chilenos exilados Guillermo Núñez, Eugenio Téllez e Gracia Barrios (1927-2020).

Em meados da década de 1980, quando a democracia era restabelecida no Chile, praticamente todos os chilenos puderam voltar ao seu país, inclusive a família Allende que marcou a sua chegada com a criação da Fundação homônima e a agregação do Museu a ela. Pouco tempo depois, em 1991, foi iniciado o traslado das obras adquiridas durante os últimos anos, vindo de Cuba, França, México, Espanha, Suécia, Argélia e Finlândia, sob a gestão cuidadosa de Carmen Waugh e da Fundação Salvador Allende (FSA), para dar lugar à realocização da instituição em solo nacional e seguir

com a missão inicial de ser um espaço a serviço do povo chileno. Dessa forma, encerrava-se um ciclo para o começo de outro, estendido até os dias atuais.

Figura 43 - Colaboradores do MIRSA, na inauguração da exposição em Avignon, França, em julho de 1977. Da esquerda para a direita (identificados), Júlio Cortázar, Pilar Fontecilla, Dominique Taddei, Isabel Ropert, Miria Contreras e Carmen Waugh e, no centro, Jack Lang, Aníbal Palma e Monique Buczynski.



Fonte: Arquivo pertencente ao MSSA. Disponível em: < <https://archivo.mssa.cl/> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

Figura 44 - Primeira exposição do MIRSA, na Espanha, Fundação Miró, Barcelona, julho de 1977.



Fonte: Arquivo pertencente ao MSSA. Disponível em: < <https://archivo.mssa.cl/> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

4.5.4 Um museu de volta para casa: democracia e atualizações

Em cenário democrático, estabelecido após dezessete anos de ditadura militar, uma das providências iniciais tomadas foi a mudança do nome da instituição para Museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA). O batismo simbolizava a vigência de uma etapa (conhecida como a de “Reabertura”), caracterizada pela rearticulação e pelo avanço progressivo para a consolidação institucional. Como vimos, em 1991, a Fundação Salvador Allende (FSA), responsável pelo legado político do ex-presidente chileno, pôs em prática o árduo processo de recuperação das obras no exterior e, nesse mesmo ano, o presidente Patricio Aylwin (1918-2016) declarou o conjunto de trabalhos da fase “Solidária” como patrimônio do Estado. Neste momento, o MSSA foi reinaugurado com uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes, que também comemorava o tão desejado retorno à democracia. Com a finalização da ação de resgate pela Fundação, mais precisamente em 2005, a coleção adquirida no período “Resistência” também foi convertida em propriedade pública. E em 2006, o Museu conquistou sua sede definitiva em uma antiga casa no bairro da República, onde tem realizado um intenso trabalho de

ativação e conservação de seu acervo, com base em três valores primordiais: fraternidade, arte e política.

Ir à Santiago, no ano do 50º aniversário do MSSA, possibilitou que compreendêssemos melhor as nuances dessa história e suas ressonâncias no presente, sobretudo o modo como o objetivo original do Museu tem sido revisto e posto em prática, na atualidade. Em conversa com a diretora do espaço, Claudia Zaldívar, constatamos que a instituição tem procurado fugir de uma visão nostálgica, para a construção de um diálogo crítico entre o passado e as demandas artísticas e sociais do Chile contemporâneo. Uma das principais preocupações é estreitar, cada vez mais, a relação com a população, por meio de uma estrutura aberta de escuta, horizontal e acessível a todos. Muitas atividades têm sido desenvolvidas para atingir esse intuito, como o programa de oficinas de experimentação, que busca ativar as exposições do MSSA, por meio de metodologias baseadas em conversas, vivências e processos reflexivos, para ampliar leituras e aprendizados. Ações voltadas para estimular o pensamento crítico e criativo sobre pesquisas em arte, curadoria e história, com ênfase na interdisciplinaridade e nas questões políticas e culturais, em nível nacional e internacional. Assim como a efetuação de projetos dedicados a gerar laços comunitários e permanentes de colaboração com o entorno do Museu, envolvendo artistas, acadêmicos, trabalhadores, estudantes e organizações sociais.

O Museu se constrói como uma plataforma de facilitação de processos sociais, algo imerso na linha de raciocínio defendida por Pedrosa e na Pedagogia Crítica de Paulo Freire. Nesse processo, temos buscado trabalhar com a questão da experimentalidade, temática que já despertava o interesse de Mário no passado, e para isso, temos repensado, por exemplo, o desenho das expografias de nossas exposições. Sentimos que estamos avançando, mas ainda há muito o que fazer, como aumentar a aproximação do público com a coleção do MSSA¹²⁹ (ZALDÍVAR, 2022).

O Museu da Solidariedade Salvador Allende tem trabalhado extensivamente a preservação e a difusão de seu arquivo documental, composto por cerca de dez mil

¹²⁹ Trecho de conversa com Claudia Zaldívar, diretora do MSSA, durante nossa visita ao arquivo documental desta instituição, em junho de 2022.

peças, divididas entre fotografias, textos e audiovisuais. O local submeteu-se, em 2013, a um complexo procedimento de digitalização de seus documentos, o que possibilitou não apenas abrir suas portas para pesquisadores de vários países, mas também incentivou a utilização do arquivo em situações mais lúdicas. Sobre este último, o *site* do MSSA apresenta uma série de recursos que permite a interação do público com esses materiais e com parte do acervo de obras, por meio da conexão de uma cartografia virtual da coleção. A plataforma digital possui um modelo bastante completo, dentre os muitos recursos oferecidos podemos citar a rádio *on-line* do MSSA, um canal comprometido em promover a reflexão crítica e a socialização dos projetos e das exposições ocorridas no espaço. Além de uma seção dedicada aos pesquisadores que passaram pelo Museu, com acesso aos artigos produzidos exclusivamente por eles para o *site*.

Durante a estadia no Chile, tivemos a oportunidade de visitar a coletiva “Na selva há muito o que fazer” (*En la selva hay mucho por hacer*)¹³⁰ (Figura 45), curada por María Berríos, em colaboração com a equipe da instituição. A exposição fez parte das atividades comemorativas de aniversário dos 50 anos do MSSA, e tem como ponto de partida questões relacionadas à criação do Museu da Solidariedade como um ato político da comunidade artística em relação ao povo chileno, em oposição direta ao monopólio da cultura nas mãos de uma elite privilegiada. Segundo Berríos (2022), a curadoria explorou a ideia de “um museu permeável, sem interior nem exterior”, como foi proposto em sua própria fundação. “Um anti-museu, que entende que toda arte é política”¹³¹. A mostra buscou trazer as obras menos exibidas, ao longo da trajetória do MSSA, juntamente com a pluralidade e as particularidades existentes por trás de cada uma delas, como um meio de estimular a discussão em torno dos silenciamentos e exclusões presentes na coleção. Além disso, chamamos atenção para o modo como foi pensada a expografia, colocando no mesmo patamar de igualdade obras contemporâneas, populares, peças gráficas e

¹³⁰ O título da exposição e sua conceituação são baseados no livro homônimo do escritor uruguaio, Mauricio Gatti (1941-1991), publicado em 1971. O autor recorreu a metáfora da selva ameaçada por um caçador, para tentar explicar a sua filha, na época com três anos de idade, o motivo que o havia levado a prisão em um complexo militar. A história é, portanto, uma fabulação anarquista sobre a prisão política e a amizade interespecies, como um caminho para celebrar a solidariedade coletiva.

¹³¹ Mais informações sobre a exposição está disponível em: <https://www.mssa.cl/exposicion/en-la-selva-hay-mucho-por-hacer/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

cenográficas, documentos de arquivos, móveis e livros. A sensação era de que estávamos em um lugar de encontro e descanso, onde o mais importante era vivenciar as conversas proporcionadas pelos trabalhos, em uma lógica curatorial transgeracional, ou seja, acessível a todos os públicos, inclusive, o infantil que ganhou uma atenção especial na maneira como as obras foram disponibilizadas (em alturas mais baixas) no espaço expositivo.

Figura 45 - Vistas da exposição *En la selva hay mucho por hacer* (Na selva há muito o que fazer).



Fonte: Arquivo pertencente ao MSA. Disponível em: < <https://www.msa.cl/el-museo/> >. Acesso em: 21 mar. 2023.

A história do Museu da Solidariedade Salvador Allende é, sem dúvidas, uma das mais singulares no mundo da museologia. Na atualidade, é difícil encontrar outros casos com os quais se possa compará-lo. De acordo com Delpiano e Risco (2012), algumas aproximações podem ser feitas com o Museu de Arte Contemporânea Ars Aevi, em Sarajevo, um projeto de ação política por meio da arte que, desde sua fundação em 1992 – durante a guerra da Bósnia –, que convocou artistas de vários países a doarem obras, para levantar uma resistência cultural contra os genocídios cometidos nesta cidade. Contudo, o que se replica aqui é somente a ideia de fazer da arte um meio de ação solidária, perante uma realidade política assolada pela devastação e abuso de poder, pois o contexto e as questões defendidas pela instituição chilena são bastante distintos da realidade sérvia.

Quinquagenário, o MSSA tem hoje um acervo para se orgulhar, constituído por um total de 3.129 (três mil cento e vinte nove) peças, abrangendo produções de Arte Moderna, Contemporânea e Popular. A natureza política do Museu justifica a pluralidade de sua coleção e nos ajuda a compreender e a postular o diálogo entre arte e política, defendido nessas suas cinco décadas de existência. Assim sendo, ele dá procedimento à escrita de sua extensa biografia, enfrentando novos desafios e florescendo sonhos, com a certeza de ser a arte um dos caminhos mais plausíveis para o desenvolvimento de um mundo melhor.

4.6 “Chegou, chegou, como um peixe voador!”

A participação de Mário Pedrosa na fase “Resistência” não foi tão assídua quanto ocorreu na anterior. Acreditamos que os motivos da ausência do crítico estavam relacionados à questão de saúde e ao desejo de retornar ao Brasil depois de tantos anos de exílio, aliado a uma profunda tristeza de ver o desfecho trágico do governo socialista. O curioso disso é que não há nenhum documento nos arquivos do MSSA e nem do Museu de Arte Contemporânea do Chile oficializando sua suposta saída do projeto. E, tampouco, obtivemos sucesso sobre o assunto nas conversas travadas com a direção do Museu da Solidariedade Salvador Allende e com outros pesquisadores chilenos da área. Contudo, apenas no artigo de Carla Macchiavello (2016), “Fibras Resistentes: sobre o/os/alguns Museus da Resistência” (*Fibras Resistentes: sobre el/ los/ algunos Museos de la*

Resistencia), escrito para o Catálogo do MIRSA, foi possível encontrarmos algumas evidências e afirmações.

Segundo a autora, a última participação de Mário Pedrosa ocorreu durante a abertura da exposição, para consolidar a presença do Museu da Resistência na França, em julho de 1977, no Palácio dos Papas de Avinhão. Ali, ele teria realizado o discurso inaugural para o MIRSA, “[...] narrando seu passado e apontando sua reinvenção como museu itinerante”¹³² (Tradução nossa) (MACCHIAVELLO, 2016, p.52). Na sequência, Balmes, Miras e Rojas Mix passaram a alternar, entre si, a direção do secretariado em Paris, na medida em que Pedrosa dedicava-se, cada vez mais, à política brasileira. Passados três meses da inauguração do MIRSA, em outubro de 1977, Mário Pedrosa pôs um ponto final em seu exílio e pôde retornar ao Brasil, onde permaneceu até sua morte em 1981.

Recebido por inúmeros parentes, amigos e admiradores, Mário e Mary foram logo envolvidos pelo entusiasmo, o amor e o tumulto dos que pretendiam ali mesmo matar as saudades dos guerreiros que voltavam. “Chegou, chegou, como um peixe voador!”, disse Yara, prima de Mary. Reconquistando o seu chão, Mário retomou o seu poder de desvendar caminhos e subverter a lânguida ordem das coisas; de saída salientou a arte indígena, “uma das coisas mais importantes e esquecidas do Brasil de hoje”, passando a promover uma grande exposição sobre o mundo indígena brasileiro, esticando o seu escopo da era paleolítica às atualíssimas e agonizantes manifestações de agora. Essa exposição logo receberia o nome de “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, num movimento que dava sequência à entrevista que ele havia concedido a O Estado de São Paulo, em 1975, quando afirmou que para “quem quiser procurar modernismo, é mais fácil encontrá-lo em algum artista bisonho saído do Amapá ou de Mato Grosso”. Desse jeito, ele evocava outra vez a importâncias dos germes primordiais da criação artística, coisa que já havia assinalado em 1950, quando revelou a arte infantil e a dos psicóticos, ao destacar as pinturas de Emigdio, Rafael, Carlos e Kleber, artistas internados em Engenho de Dentro (FIGUEIREDO, 1982, p.115).

O pós-exílio de Pedrosa foi marcado, dentre outros aspectos, pelo desenvolvimento do projeto do Museu das Origens. Em nossa opinião, a proposta não só serviu para endossar a experiência vivida no Chile em sua obra, mas também para a elaboração de uma espécie de contra narrativa para a arte brasileira, na busca de se

¹³² “[...] narrando su pasado y señalando su reinvención como museo itinerante” (MACCHIAVELLO, 2016, p.52).

descolonizar do pensamento eurocêntrico. Fenômeno este, inclusive, já em ebulição na maneira como o crítico desenhava suas iniciativas museológicas, como vimos nos capítulos anteriores. A seguir discutiremos melhor o assunto cujo ápice, em nossa opinião, veio com o MO.

CAPÍTULO 5 – MUSEU DAS ORIGENS: UMA PROPOSTA DE IMERSÃO NA ARTE BRASILEIRA

O silêncio já não é opção.

(Aliwen, 2021, p.11).

*Porque percebem que estão a ponto de se perder
[...], empenham-se em retomar contato com a
seiva mais antiga, mais pré-colonial de seu povo*

(Frantz Fanon, 2022, p.210).

Desde o golpe de 1º de abril de 1964, a seu término em 15 de março de 1985, o Brasil vivenciou uma das experiências mais cruéis de sua história, com a implantação da ditadura militar. Ao longo desse período, os militares assumiram o governo de maneira antidemocrática e atribuíram a si mesmos poderes de exceção. Como uma marionete sem vida e sem vontade, o país viu-se manipulado pelas mãos de cinco generais do exército, em momentos diferentes: Castello Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985). A violência e a censura eram ferramentas essenciais desses mandatos e, apesar da série de crimes cometidos contra os direitos humanos, os militares, de modo geral, saíram ilesos de punições, mantendo-se, assim, até os dias atuais, quando ainda se dizem dotados de “juridicidade própria”.

A ditadura brasileira começou a ruir, a partir do governo Geisel, em consequência de sucessivas crises econômicas no país e de um conjunto de assassinatos hediondos responsáveis por influenciar as transformações na forma de se dar o enfrentamento político de seus opositores. O sequestro do estudante Alexandre Vannucchi Leme (1950-1973), militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), dentro da Universidade de São Paulo (USP), seguido de sua morte, em 17 de março de 1973, nas

dependências do CODI-DOI¹³³, causou uma grande comoção na população e no movimento estudantil que retornou às ruas, após uma década de silenciamento:

Três mil estudantes compareceram à missa em memória do colega assassinado, celebrada em plena catedral da Sé, pelo cardeal d. Paulo Evaristo Arns, uma das principais referências religiosas dos brasileiros na defesa pelos direitos humanos. A polícia cercou a USP, montou barreiras policiais em pontos estratégicos da cidade e um aparato de guerra em frente à catedral. Quem conseguiu furar o bloqueio e entrar na igreja, porém, viveu um dia para não esquecer: 24 padres oficiaram com o cardeal Arns uma missa que emocionou o Brasil inteiro. Pouco antes da comunhão o compositor Sérgio Ricardo surgiu no altar, violão em punho, e cantou, pela primeira vez, a canção “Calabouço”, unindo dois assassinatos: o de Alexandre Vannucchi e o de Edson Luís de Lima Souto, morto pela polícia cinco anos antes (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.471).

O sentimento de revolta e o desejo pela liberdade democrática despertados com o caso de Vannucchi (Figura 46), intensificaram-se após outro assassinato, o de Vladimir Herzog (Vlado) (1937-1975), em 25 de outubro de 1975. O jornalista, bastante respeitado na área, dirigia, na época, o departamento de telejornalismo da TV Cultura, em São Paulo. Herzog havia sido convocado por agentes do exército a prestar depoimento sobre as ligações que mantinha com o Partido Comunista Brasileiro, atuante na ilegalidade, durante os anos de chumbo. Como precisava finalizar a edição noturna do noticiário, ele se comprometeu a ir à sede do CODI-DOI, na manhã seguinte e, cumprindo com sua palavra, foi ao encontro dos policiais e dali não voltou mais. No mesmo dia, à tarde, “apareceu” morto dentro de uma cela (Figura 47). No laudo médico, continham fotos que mostravam seus pés tocando o chão e com os joelhos flexionados (uma posição impossível para se efetuar um enforcamento). Além disso, foi constatada a existência de duas marcas no pescoço do jornalista, características de estrangulamento. Ou seja, ao contrário do dito pelos militares, Vlado não cometeu o suicídio, mas foi barbaramente assassinado sob tortura e, desta vez, as autoridades não tinham como desaparecer com o

¹³³ O CODI-DOI (conhecido também por DOI-CODI) é uma sigla para os Centros de Operações e Defesa Interna, e os Destacamentos de Operação Interna. Estes últimos eram subordinados aos primeiros, os quais surgiram a partir da institucionalização da Operação Bandeirante (OBAN), cuja finalidade era garantir a segurança nacional a partir do controle das informações e da repressão aos oponentes do regime militar.

seu corpo, porque toda a redação da TV Cultura sabia que seu diretor tinha se deslocado espontaneamente para o “Centro de Operação” militar.

Figura 46 - A tarja preta sinaliza matéria censurada sobre a morte de Alexandre Vannucchi, no jornal “Opinião” nº 22, de 2 de abril de 1973.

Missa para um estudante morto

“Pela Igreja de Cristo, para que em todos os tempos e lugares, mais especialmente em momentos difíceis ela pregue sem cessar que todos os homens são irmãos em Cristo Jesus; pelos companheiros da USP e suas famílias para que voltem para junto de seus colegas e possam construir em paz o dia de amanhã rezamos ao Senhor; por nosso irmão, para que sua vida e morte não tenham sido em vão mas que seu exemplo permaneça sempre entre nós, para que também a nossa vida esteja sempre comprometida com o serviço do Bem e da Verdade”.

Esta oração foi rezada na tarde chuvosa da última sexta-feira, em São Paulo, durante missa celebrada pelo bispo de Sorocaba, dom José Melhado Campos, enquanto uma platéia de cerca de 3 mil pessoas, entre as quais um número inusitado de cidadãos universitários, com expressões sérias no rosto, lotavam a Catedral da Sé. No altar, o co-celebrante da missa, o cardeal-arcebispo de São Paulo dom Paulo Evaristo Arns pronunciava as primeiras frases de sua pregação: “Cristo, mesmo depois de morto, foi devolvido aos familiares e amigos: essa justiça fez o representante do poder romano”. Além da pregação de dom Paulo, os fiéis ouviram a música *Calabraccio*, cantada por Sérgio Ricardo, no pólpito da igreja.

Os estudantes que compareceram à missa além de seus familiares ouviram do cardeal a explicação de que a vida do ser humano é tão preciosa que Deus, com o objetivo de engrandecê-la, entrega a responsabilidade de sua preservação aos homens. Em toda a pregação de dom Paulo esteve presente o sentido de grandeza da vida: “Deus confiou a vida dos homens aos seus irmãos”. Em seguida, fez perguntas: “A voz do sangue do teu irmão clama da terra por mim? Se a vida é dom de Deus, a dignidade é a lembrança mais visível do homem na terra. Os homens podem estar nus, mas têm dignidade”.

Durante a missa os estudantes entoavam cânticos contidos no folheto distribuído na entrada da Catedral e formulado pela Comissão Arquidiocesana de Liturgia. Dizia a *Celebração da Esperança*: “Estamos aqui reunidos porque somos cristãos e, por conseguinte, desejamos rezar por nosso irmão desaparecido”. E o ato penitencial completava: “Estamos feridos porque um de nossos irmãos nos foi arrebatado prematuramente”.

Entre os milhares de fiéis, um casal participava comoido da missa. A mulher, vestida de preto, chorava em companhia de duas filhas. Era a mãe do estudante da Universidade de São Paulo, em memória de quem estava sendo celebrada missa de sétimo dia na Catedral da Sé. Após a cerimônia, o casal foi abraçado pelo cardeal Evaristo Arns e pelo bispo dom José Machado Campos.

Leia e assinie opinião

Nota oficial sobre a morte do estudante Vannucchi

Em um comunicado divulgado no último sábado dia 31 de março, à tarde, o secretário de Segurança de São Paulo, general Sérgio Mota Lima, deu a versão oficial dos fatos que culminaram com a morte de Alexandre Vannucchi Leme, estudante do 4.º ano de Geologia da USP, “tenho em vista a agitação reinante no meio estudantil”.

O comunicado respondia a um ofício enviado ao secretário pelo reitor da USP, professor Miguel Reale.

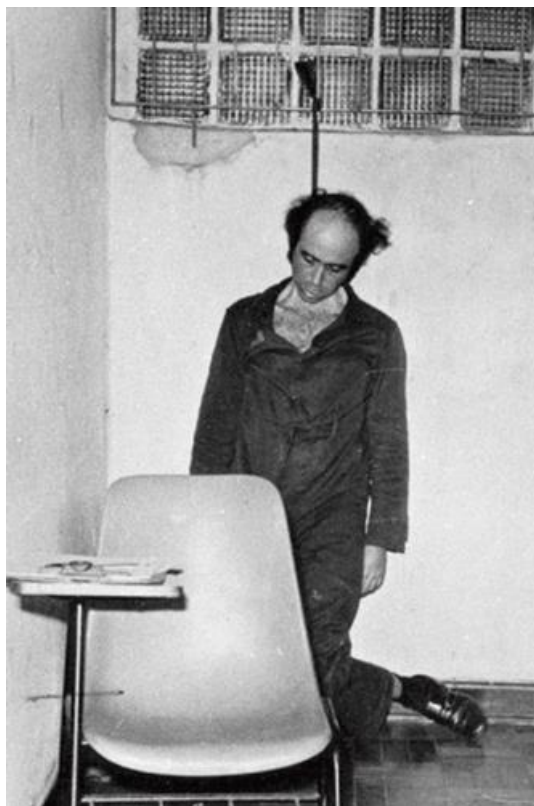
De acordo com a nota oficial, Alexandre foi preso no dia 16 de março “por pertencer a uma organização subversiva autodenominada Ação Libertadora Nacional. No dia 17, diz a nota, Alexandre foi levado para o cruzamento das Ruas Bresser com Celso Garcia, no Brás, “onde teria um encontro com um companheiro”, às 11 horas. Os agentes de segurança ficaram à distância enquanto “Alexandre dirigiu-se a um bar onde pediu uma cerveja”. Repentinamente — diz a nota — saiu em desabalada carreira, aproveitando-se de que o semáforo recém-aberto, ainda permitia uma passagem arriscada e impossibilitaria uma perseguição face ao volume de tráfego; a tentativa não foi coroada de êxito para Alexandre, pois quando ultrapassou a primeira fila de veículos foi atingido pelo caminhão Mercedes-Benz, placa NT-1903, dirigido por João Casco”.

O general Sérgio esclarece ainda que, segundo laudo do Instituto Médico Legal, Alexandre faleceu “em virtude de lesões traumáticas craneoencefálicas”. Relata também a dificuldade da polícia em localizar o endereço de Alexandre, que “só foi encontrado com a ajuda do próprio pai do estudante”. A demora na divulgação da notícia da morte, feita no dia 23 de março, decorre “da necessidade de aprofundamento de investigações que culminaram com o desbaratamento de parte de uma célula da ALN na USP”. Diz o comunicado que após o prazo de 24 horas decorridas a contar da morte do estudante, “não tendo sido o corpo reclamado e foi enterrado”.

Ao final de seu comunicado, o general Sérgio fez um apelo “à dinâmica e aplicada juventude estudantil paulista para não se deixar envolver por elementos agitadores, interessados em distorcer os fatos, com o fito de perturbar a ordem, a tranquilidade e o progresso do Brasil”.

Fonte: Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/por-vannucchi-missa-e-protesto-na-catedral>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

Figura 47 - Foto de Vladimir Herzog morto no DOI-CODI de São Paulo, tirada por Silvaldo Leung Vieira.



Fonte: Disponível em:< https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Herzog>. Acesso em: 22 mar. 2023.

A morte de Herzog provocou a eclosão de uma enérgica rede de informação encabeçada pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo, denunciando e protestando contra a prisão ilegal e a farsa do suicídio do comunicador. Este episódio foi decisivo para se começar a organizar uma frente de mobilização contra a ditadura, acionando uma diversidade de instituições, a exemplo do Movimento Estudantil, da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). De acordo com Schwarcz e Starling (2018), o engajamento da oposição, reunida sob o slogan “Pelos liberdades democráticas”, serviu para definir o rumo da luta para reimplantar a democracia no Brasil. Não havia mais volta, as pessoas não aguentavam mais viver submetidas à tutela de um regime de terror, o caminho para a redemocratização estava sendo preparado, e com ele a formulação de uma consciência

crítica e social, movimentada por novas associações brotadas, dentre outras, na periferia paulista, através dos clubes de mães, grupos de moradores e comitês de saúde que contavam com a estrutura e a proteção das Comunidades Eclesiais de Base, as CEBS, (núcleos difusores da Teologia da Libertação¹³⁴). A imprensa alternativa, ou “nanica”, também colaborou com a redefinição do ativismo político no Brasil. Muitas organizações não-governamentais, nascidas durante os anos 1970, ampliaram o sentido da militância, ao fazer circular, por meio de seus próprios veículos de comunicação, pautas relacionadas à igualdade e à universalidade dos direitos civis de grupos minorizados, como os negros, as mulheres e os homossexuais. De certa forma, tais publicações davam continuidade à tradição dos pasquins do período regencial e dos jornais anarquistas popularizados na Primeira República, onde cada um apresentava e defendia, apaixonadamente, suas propostas de transformação social e cultural (Figura 48).

¹³⁴ A Teologia da Libertação consistiu em um movimento surgido na Igreja Católica, mais especificamente na América Latina, na década de 1960, com o objetivo de ajudar a população pobre e oprimida na luta por seus direitos e no combate à fome e à miséria. Durante a ditadura no Brasil, o envolvimento pastoral cresceu bastante por meio de um trabalho de denúncia e de proteção das vítimas das atrocidades cometidas pelos militares no país. Os seus principais representantes foram: o padre peruano Gustavo Gutiérrez, o brasileiro Leonardo Boff e o uruguaio Juan Luis Segundo (1925-1996). O movimento, inclusive, foi criticado por adotar o marxismo como sua base ideológica.

Figura 48 - Os jornais “Brasil Mulher” (1975 - 1980), e “Nós, Mulheres” (1976-1978), foram criados para combater a ditadura militar no Brasil, com ênfase na pauta feminista.



Fonte: Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/2020/03/30/acervo-csbh-disponibiliza-jornais-da-imprensa-alternativa-feminista/>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

Além dos inúmeros movimentos e iniciativas desenvolvidos para conter a autoridade ditatorial, o governo Geisel e os setores mais radicais das Forças Armadas vivenciaram, entre si, uma série de conflitos ocasionados pela previa adoção de um conjunto de medidas políticas menos coercitivas, em comparação às tomadas pelos “presidentes” anteriores. O que incluía a suspensão parcial da censura aos meios de comunicação, tal como a revogação de certos mecanismos de opressão que coíbiam os direitos individuais e constitucionais. Exemplo disso foi o descontentamento dos militares envolvidos com a “burocracia da violência” (SCHWARCZ; STARLING, 2018), após as decisões de Geisel, diante de assassinatos bárbaros, como os de Herzog e do operário, Manoel Fiel Filho¹³⁵. A contragosto, o presidente viu-se obrigado a exonerar o

¹³⁵Aos 19 anos, o metalúrgico Manoel Fiel Filho foi preso, em janeiro de 1976, por agentes do CODI-DOI, na fábrica onde trabalhava, sob a acusação de pertencer ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Assim como ocorreu com o jornalista, Vladimir Herzog, os órgãos de segurança emitiram uma nota oficial

comandante do II Exército e a demitir o chefe do Centro de Informações do Exército (CIE). Apesar de ter garantido impunidade aos responsáveis pelos crimes, a relação com as Forças Armadas já não era mais a mesma. Os órgãos de repressão, interessados em conservar seus interesses, passaram a articular diversas ações violentas que colocavam em risco o próprio mandato presidencial, algo como um golpe dentro do golpe.

5. 1 Mário Pedrosa e o retorno do Chile

O regresso de Pedrosa ao Brasil, em outubro de 1977, coincide com este contexto de luta e de transformação. O país estava imerso em um conturbado momento político, social e econômico, mas bem diferente daquele que o crítico havia deixado anos atrás. O Brasil mudou e Mário Pedrosa também. Agora, aos setenta e sete anos, depois da experiência incrível (e, infelizmente, frustrada) no Chile de Allende, ele trazia consigo uma nova forma de olhar o mundo, a América Latina, o Brasil e o papel da arte, dos espaços culturais e dos museus, na geografia e no tempo histórico. Seu discurso e sua sensibilidade voltavam-se para uma concepção favorável à dimensão coletiva da arte e às ideias terceiro-mundistas e latino-americanistas vigentes na época. Segundo Paladino, todo esse repertório evidentemente influenciaria sua obra tardia, em especial, ao projeto do Museu das Origens. “Ainda no Chile, Pedrosa voltou-se às origens do Brasil e, com o distanciamento do país, pôde se debruçar sobre a produção dos povos originários” (2020, p.166). O crítico investia, cada vez mais, na construção de um pensamento onde a liberdade criativa, a alegria popular e o potencial comunitário da produção artística fossem as chaves essenciais para reativar a vocação revolucionária da arte, abalada pelo conformismo e pela ênfase capitalista contidos na *Pop Art* estadunidense, como acreditava o teórico brasileiro.

afirmando que o jovem havia se enforcado em sua cela. Após a liberação do corpo para ser enterrado, foi notado fortes evidências de tortura, principalmente na região da testa, nos pulsos e no pescoço. Mais informações disponíveis em: <<https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/manoel-fiel-filho/>>. Acesso em: 30 jan. 2023.

É óbvio que esse aparato conceitual adotado por Mário Pedrosa não é um feito inédito em seu pensamento, pois, antes do Chile, já existia uma preocupação, desde a década de 1940, com a pluralidade e o desejo de desenvolver uma genealogia para a arte nacional. Na verdade, o que aconteceu foi o aprofundamento dessas questões, a partir de uma ótica pautada não mais na leitura e na reflexão excessivamente europeias, mas no envolvimento prático com outros autores/situações fora do eixo hegemônico do poder e, portanto, muito mais próximos da realidade brasileira. Pedrosa precisou sair de seu país para conhecê-lo em suas especificidades, enquanto um lugar ferido pela colonização e categorizado, dentro de um conjunto de crenças encarregado de subjugar inferior à sua própria existência. Fora da terra natal, ele se deu conta do que é ser um país de Terceiro Mundo localizado na América Latina, e do quanto a fabulação dessas classificações foram importantes no processo de formação do mundo moderno europeu.

Como vimos nos capítulos anteriores, Pedrosa era um homem atento às discussões de seu tempo e, durante o exílio chileno, teve a oportunidade de acompanhar os principais debates realizados por pensadores dedicados a desmitificar a construção histórica imperialista da Europa e dos Estados Unidos, tensionando política, sociedade e indivíduo, por meio de análises minuciosas sobre os métodos e os efeitos do poder dominante. Era bastante comum, ao longo dos anos 1960 e 1970, estudos relacionados a pensar a decolonização das nações subdesenvolvidas e os desafios da integração/aproximação entre os países latino-americanos. Para isso, dentre outros aspectos, fez-se necessária uma série de revisitações à historiografia “oficial”, onde se entendeu que, por trás da ideia de América Latina, por exemplo, encontrava-se uma poderosa estratégia de domínio e delimitação de maneiras “particulares de se compreender e dizer o que é mundo e, portanto, mais como recurso de práticas sociais e de poder do que [...] identificar um recorte de área específico” (GONÇALVES; QUENTAL, 2012, p. 2).

Antes de se transformar nessa invenção do mundo branco presa à cosmologia cristã, a América Latina era *Abya Yala*, vocábulo cujo significado pode ser traduzido como terra viva ou fértil (ALIWEN, 2021), como costumava chamar os Gunas, povo ancestral habitante do território conhecido, hoje, por Panamá. A região latino-americana também não estava representada em nenhum mapa anterior a 1492, até porque os únicos

continentes dos quais se tinham ideia era a África, a Ásia e a Europa. Com as invasões, sobretudo portuguesa e espanhola, tudo mudou e ao “novo mundo” coube ser, não por escolha, mas por imposição, um espaço de expansão da visão e das instituições ocidentais (MIGNOLO, 2007).

Desde o século XVIII, sobretudo com o Iluminismo, no eurocentrismo foi-se afirmando a mitológica ideia de que a Europa era pré-existente a esse padrão de poder, que já era antes um centro mundial de capitalismo que colonizou o resto do mundo, elaborando por sua conta, a partir do seio da modernidade e da racionalidade. E que nessa qualidade, a Europa e os europeus eram o momento e o nível mais avançados no caminho linear, unidireccional e contínuo da espécie. Consolidou-se assim, juntamente com essa ideia, outro dos núcleos principais da colonialidade/modernidade eurocêntrica: uma concepção de humanidade segundo a qual a população do mundo se diferenciava em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos (QUIJANO *in* MENESES; SANTOS, 2009, p. 75).

Na elaboração de conhecimento histórico, o eurocentrismo negou, reduziu, silenciou e codificou as multiplicidades culturais desses continentes em uma estrutura rígida, homogênea e limitada. Logo, o despertar de uma consciência crítica sobre a conexão entre a conquista da América, da África e da Ásia, com o desenvolvimento do sistema capitalista e, conseqüentemente, com a formação de um modelo de poder mundial, com foco na Europa, foi algo fundamental para que muitos intelectuais do Terceiro Mundo pudessem desenvolver suas próprias elucubrações para a efetuação do descentramento do saber e a construção de outras narrativas em que as nações exploradas passariam a ser protagonistas e inventoras de suas histórias. O reconhecimento da dominação colonial, como a grande responsável pelos males sofridos pelos países mais pobres, possibilitou a discussão acalorada de temáticas referentes às desigualdades sociais, à geopolítica da fome, às lutas de libertação, à decolonização do ser, à busca por uma produção cultural nacional anterior à chegada dos exploradores e à integração latino-americana. Sobre esta última questão, embora, não necessariamente se refira em direto ao continente latino-americano, é interessante ressaltar o estudo seminal realizado pelo filósofo brasileiro Álvaro Borges Vieira Pinto (1909-1987), publicado no livro “Consciência e realidade nacional”, em 1960, que influenciou diversas pesquisas importantes, como a “Pedagogia Crítica” de Paulo Freire (1921-1997). Sua obra é, então,

como um sinal de alerta sobre o risco das nações subdesenvolvidas perderem o senso de comunidade, quando se comparam com os países mais ricos. Para Vieira Pinto, o nacionalismo não deve ser confundido com isolamento e com o processo histórico e particular de um único lugar, mas deve abranger a totalidade das áreas periféricas. Ou seja, o conceito de nacionalismo estava atrelado à possibilidade dos países pobres constituírem um só centro de ação, porque desta forma é que poderia compor um internacionalismo autêntico e humano.

A abordagem teórica de Mário Pedrosa encontrava-se bastante contaminada por essas discussões acerca da integração continental entre as populações do “Sul global”. Inclusive, acreditamos que seu trabalho à frente do Museu da Solidariedade e do Instituto de Arte Latino Americana (IAL) são partes de um grande projeto artístico-político que o brasileiro almejava instaurar em toda a América Latina, pela via socialista, porém, destituído com a eclosão da ditadura militar no Chile, Pedrosa abraçou a ideia de “Povo Continente”, mobilizada por Salvador Allende, durante seu governo, cujo intuito era o de defender a integração latino-americana. Isso proporcionou ao crítico participar de uma extensa rede de contatos envolvendo artistas e intelectuais de diversos campos da região, assim como acompanhar congressos e exposições que se dedicavam a pensar a realidade latino-americana, a partir de vivências e experiências de seus povos. No ano em que iniciou o exílio em Santiago, em 1970, foi organizada, pelos alunos do Departamento de Belas Artes da Universidade do Chile, uma convocatória pública para os artistas participarem da coletiva “América, não invoco teu nome em vão” (*América, no invoco tu nombre em vano*)¹³⁶ (Figura 49), a qual buscava selecionar obras dispostas a debater questões voltadas para os problemas sociais, raciais, políticos, econômicos e culturais (tradição indígena, negra, etc.), de modo a promover, entre a população, o florescimento de uma percepção, em conformidade com o contexto latino-americano e a disposição de construir uma expressão plástica que representasse todo o território.

¹³⁶ O título da exposição foi retirado do “Canto VI – América, não invoco teu nome em vão”, do livro “Canto Geral”, de Pablo Neruda, publicado em 1950.

Figura 49 - Matérias sobre a exposição “América, não invoco teu nome em vão”, em janeiro de 1970.

EL TESTIMONIO DE LA PINTURA
■ LOS PINTORES que representan la realidad latinoamericana, estarán reunidos en Santiago, en enero próximo. En el grabado, una obra de Rafael Ampuero, que representa a un leñador.

Pintores de la Realidad Americana se reúnen en Enero

"América No Invoco Tu Nombre en Vano" se denominará el encuentro de plástica latinoamericana que se realizará en enero del próximo año, bajo los auspicios del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Este evento, al que se ha invitado a todos los artistas latinoamericanos y, en especial a los chilenos, tiene como objetivos fundamentales: seleccionar obras que tengan como tema aspectos de la realidad de nuestro continente; buscar especialmente a través de esta temática lo que define a América frente a otros mundos y culturas, y finalmente, motivar a los artistas a expresar plásticamente nuestra realidad.

La exposición "América No Invoco Tu Nombre en Vano" se inaugurará el 6 de enero en el Museo de Arte Contemporáneo y permanecerá abierta al público durante todo el mes. La recepción de obras tiene como plazo máximo hasta el día 15 de diciembre próximo.

Los artistas nacionales y extranjeros que deseen participar en este encuentro podrán presentar un máximo de cinco obras, el envío que realicen podrá ser aceptado o rechazado en su totalidad.

LOS ESTÍMULOS
 Respecto a las estímulos que se otorgan a las obras seleccionadas del total presentado a la muestra, tres de ellas serán impresas en afiches que tendrán circulación nacional e internacional, además, el primer número de la revista "Arte Latinoamericano" publicará en forma de estímulo, 15 obras seleccionadas.

Otro acuerdo adoptado por la Comisión Organizadora de este encuentro, es conceder cuatro becas de trabajo de aquellos artistas cuyas obras sean de interés a juicio del jurado. Estas becas serán de un año y la suma de \$9.500. Al finalizar el periodo, los artistas ganadores de estas becas deberán exponer el fruto de su trabajo de un año en el lugar designado por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

El jurado encargado de seleccionar las mejores obras del conjunto estará integrado por docentes y alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y personas invitadas por esta corporación de estudios universitarios.

La Comisión Organizadora de este evento "América No Invoco Tu Nombre en Vano" está compuesta por: María Eugenia Zamudio, Vivian Scheithing, Miguel Rojas Mlx., Víctor Hugo Núñez, Agustín Olivarría, René Castro y Eduardo Oueda.

Instituto de Extensión de Artes Plásticas
Universidad de Chile
"AMERICA NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO"

132

encuentro de plástica organizado por los alumnos del Departamento de Plástica y Teoría de la Facultad de Bellas Artes y el Centro de Estudios de Arte Latinoamericano.

ENERO DE 1970
MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO
se invita a todos los artistas con obras plásticas que tengan como tema un aspecto de la REALIDAD AMERICANA.
Estímulos: Becas de trabajo, publicaciones.

RECEPCION: hasta 15 Diciembre 1969;
Museo de Arte Contemporáneo.
BASES: *a disposición en: Miraflores 556*

También Bases para el Concurso "Historieta Política Latinoamericana"

Fonte: Arquivo pertencente ao Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Santiago-Chile. Foto reprodução (2022).

No Brasil, Pedrosa deu continuidade ao trabalho iniciado no Chile, de emancipação dos valores artísticos hegemônicos e de reconhecimento da importância da cultura da América Latina, com atenção especial para a arte produzida pelos povos originários, vista pelo crítico como solução para a crise geral da arte e da sociedade modernas, causada pela presença abusiva do ideal de progresso sustentado pelo capitalismo. Nesse cenário, Mário pôde entender a falta de sentido de se manter um programa estético incapaz de acompanhar os impasses da época. Tanto que chegou a

dizer, em entrevista a Radha Abramo, Maria Eugênia Franco e Hermelindo Fiaminghi¹³⁷, em 1977, não ser mais um crítico de arte, exatamente, pelo fato da produção artística ter sucumbido aos interesses financeiros. Em nossa opinião, essa auto-destituição do teórico de sua função era, na verdade, uma maneira de incitar a discussão sobre o assunto, pois, sendo da raça dos otimistas natos, ele não tardou de encontrar uma saída para esse imbróglio.

A reflexão de Mário Pedrosa amparou-se na inabilidade dos europeus e estadunidenses produzirem arte fora da ótica do capital, ao contrário dos povos da América Latina, da Ásia e da África que tinha suas raízes depossuídas da nocividade do sistema capitalista e, portanto, encontrando-se imersas no plano do “exercício experimental da liberdade”, onde a produção e a dimensão criativas da arte estavam preservadas. De acordo com Paladino, o engajamento de Pedrosa “pelas origens pode ser situado como resíduo do pensamento terceiro-mundista” (2020, p. 177), o qual apontava a colonização como obstáculo ao desenvolvimento dos países periféricos, por conta da adoção de uma política violenta e extrativista. Inclusive, o “correlato do terceiro-mundismo na área cultural se manifestou por meio da reabilitação de tradições autóctones” (PEDROSA, 2020, p.177).

Nesta nova etapa do pensamento “pedrosiano”, alguns dos pontos altos de sua obra foi o desenvolvimento do texto-manifesto “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, lançado no “Jornal Versus”, em 1975, e do artigo “Teses para o Terceiro Mundo”, publicado, em 1978, no segundo volume da revista “Encontros com a Civilização Brasileira”, com a organização de Ênio Silveira *et al.* O interessante dessas produções é o olhar sagaz do autor sobre a inversão da importância dos países do Norte e do Sul, no que diz respeito a ser o lugar de qual viria a saída para o complicado cenário de crise mundial desenhado naquele momento. Nas “Teses”, Pedrosa deixa isso bastante claro, quando destacou a revolução proletária como remédio para sanar o estado de colapso vivido pelo mundo, pois, só assim, haveria a substituição das relações sociais e políticas

¹³⁷A entrevista de Mário Pedrosa está disponível no Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

de dominação imperialista pelas de cooperação e solidariedade, levando-nos ao encontro de uma nova ordem econômica global.

Os países ricos e poderosos podem resignar-se a prolongar a ilusão do seu *status quo* até a catástrofe final. Os países pobres do terceiro (e do quarto) mundo, sendo mais ou menos desprovidos dessa ilusão perniciosa, não podem resignar-se; eis porque é preciso ver neles os portadores da Revolução. Que se chame esta revolução como se quiser, popular, democrática, comunista, etc... Entretanto, será melhor chamada pelos seus traços mais gerais, mais específicos, mais significantes, ou seja, ela é dos pobres, ela se estenderá a todo o globo e ela visa a substituir sem tardar a ordem econômica e jurídica atual. [...] esta revolução é [...] mundial e proletária (PEDROSA, 1978, p. 12).

No “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, a argumentação repousou especificamente no campo das artes. De certa maneira, Pedrosa retomou as reflexões iniciadas em “O Bicho da Seda na produção em massa”, de 1967, em que já tensionava o problema da condição do artista na sociedade moderna. Segundo ele, com o advento do capitalismo, o artista assumiu uma posição ambígua, quanto a classificação de seu trabalho como produtivo ou improdutivo. Se compararmos com épocas anteriores, o dinheiro não era a regra, “não se trabalhava para o mercado, mas para satisfazer às necessidades imediatas e às solicitações pessoais ou mediatas. O trabalho-produto pertencia, por inteiro ao produtor, que dele podia dispor em geral livremente” (PEDROSA, 1967, p.111). O capitalismo reduziu o objeto de arte ao valor de troca, em “uma determinação alienada de seu próprio ser” (PEDROSA, 1967, p.112). No contexto mediado pela produção em massa, o artista é o “bicho da seda” em luta constante para manter sua integridade e autenticidade, mas como fazer isso em uma sociedade com “sedas sintéticas em abundância”? A esta pergunta, o crítico só responderia, anos depois, com o “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”. Aqui, ele debateu sobre a decadência¹³⁸ da Arte Moderna, assim como buscou alertar os países periféricos, “os bugres das baixas

¹³⁸ Gostaríamos de ressaltar que o desencanto de Mário Pedrosa com as vanguardas modernas não ressoou sobre qualquer manifestação experimental, muito pelo contrário, o crítico era bastante sensível e atento aos trabalhos de artistas, como Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Pape (1927-2004), que pensavam o corpo como questão poética e não como prática nihilista preso a uma espetacularização vazia que não tinha outro intuito a não ser o fim em si mesmo. É nesse sentido que Pedrosa irá tecer sérias críticas às ações artísticas corporais de mutilação, as quais levaram, por exemplo, o artista austríaco, Rudolf Swarzkogler (1940-1969) à morte, aos 29 anos de idade.

latitudes e adjacências”, acerca da urgência da conscientização de sua importância na tarefa criativa de mudar este quadro:

A história cultural do Terceiro Mundo [...] tem que expulsar de seu seio a mentalidade “desenvolvimentista” que é a barra em que se apoia o espírito colonialista [...] As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente, porque tal expressão nos chega em livros na maior parte deformados ou disfarçados nas más historiografias de origem metropolitana. As vivências e experiências destes povos não são as mesmas dos povos do norte. [...] A única arte suscetível de renascimento, quer dizer, de encontrar continuidades culturais imprevisíveis ou não suspeitadas, não pode resultar de ideias abstratas, deduzidas do progresso permanente do cosmopolitismo multinacional (PEDROSA, 1975, p. 469, grifo nosso).

Ou seja, para Pedrosa (1975), os países situados na zona de subdesenvolvimento não estão totalmente contagiados ao ritmo tecnológico e mercantil das grandes nações industriais e logo seriam eles os portadores das sementes para o florescimento de uma nova proposição estética para a arte, os “danados da terra”, que carregam consigo o “prisma revolucionário em gestação”. As questões trazidas, sobretudo neste texto, acham-se impregnadas das leituras feitas pelo crítico do livro “Os Condenados da Terra” (1961), do psicanalista e militante da “Frente de Libertação Nacional”, movimento insurgente pela independência da Argélia, Frantz Fanon (1925-1961). A obra do martinicano marcou época e até hoje ele é considerado uma das principais referências das lutas antirracista e anticolonial.

Para Fanon (2022), o Estado moderno nasceu com a violência colonial e seu intuito não é o de superar esta prática, mas o de garantir a continuidade da supremacia burguesa sobre os mais pobres. O colonialismo é um empreendimento brutal que buscou raptar a memória individual e coletiva dos subalternizados, além de ter se empenhado em inferiorizar e enquadrar a cultura dos oprimidos na categoria de mera conduta instintiva. Por conseguinte, para que aconteça a reivindicação de uma cultura nacional, é necessária a reabilitação desses povos consigo mesmo e com os outros, algo que só pode acontecer por meio do contato com a “seiva mais antiga”, da imersão nas experiências culturais anteriores à colonização, porque permite a desalienação do ser. Contudo, o teórico adverte:

É preciso, portanto, não se contentar em mergulhar no passado do povo para aí encontrar elementos de coerência diante das operações falsificadoras e pejorativas do colonialismo. É preciso trabalhar, lutar na mesma cadência que o povo, a fim de determinar o futuro, preparar o terreno em que já surgem rebentos vigorosos. A cultura nacional não é o folclore no qual um populismo abstrato quis descobrir a verdade do povo. A cultura nacional é o conjunto dos esforços feitos por um povo no plano do pensamento, para descrever, justificar e louvar a ação através da qual o povo se constituiu e se manteve. A cultura nacional, nos países subdesenvolvidos, deve, portanto, se situar no centro mesmo da luta de libertação empreendida por esses países (FANON, 2022, p.234-235).

A menção de Mário Pedrosa à Frantz Fanon serve, ainda, de apoio para fortalecer o seu pensamento, diante da aflição em criar uma solução para a decadência da arte produzida pelos países ricos. Igual ao médico, o crítico via o retorno às raízes como uma maneira de escapar da supremacia branca do colonizador europeu e a oportunidade de reescrever a história, a partir da confluência de narrativas mais fiéis a realidade dos que foram amordaçados pela soberba do capital. Nessa procura de se emancipar dos valores eurocêntricos, Pedrosa também dialogou com a obra do amigo e antropólogo brasileiro, Darcy Ribeiro (1922-1997), que, assim como ele, havia sido exilado durante a ditadura militar, vivendo em diversos países da América Latina, como o Chile, o Peru e o México.

Segundo Paladino (2020), Ribeiro e Pedrosa se encontraram, no período de degredo, quando o primeiro morava no Peru e, ao voltarem para o Brasil, em meados da década de 1970, momento em que Darcy foi convidado para ser consultor da exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar!”¹³⁹, organizada por Mário e Lygia Pape (1927-2004).

Dentre as várias contribuições do antropólogo para a obra “pedrosiana”, estava o interesse em entender a América Latina, em relação aos processos socioculturais dinamizadores da vida de seus povos, em uma complexa conjuntura de disparidade social, decorrente do processo colonial sofrido pelo continente. Além disso, outra influência foram os estudos de Darcy Ribeiro sobre os povos originários e a construção da identidade cultural do Brasil. Ribeiro conviveu com diversas comunidades indígenas no Pantanal,

¹³⁹ Mais à frente, voltaremos a abordar melhor sobre esta exposição.

Pará e Maranhão e foi um dos responsáveis pela criação do “Parque Indígena do Xingu”, no Mato Grosso, ao lado dos irmãos Villas-Bôas, Orlando (1914-2002), Cláudio (1916-1998) e Leonardo (1918-1961), em 1961. Ele defendia o indígena como a nossa fonte cultural primeira, observando o povo brasileiro como “a derradeira e penosa dessas gentes tupis, chegada à costa atlântica um ou dois séculos antes dos portugueses, e que, desfeitas e transfiguradas, vieram dar no que somos”, ou seja, “latinos tardios de além-mar, amorenados na fusão com brancos e pretos, deculturados das tradições de suas matrizes ancestrais, mas carregando sobrevivências delas” (RIBEIRO, 2015, p. 98). Na mesma época, Paulo Freire (1921-1997) publica “Pedagogia do Oprimido” e transforma profundamente a forma de pensar a alfabetização. O letramento, para além da aquisição da habilidade prática da leitura e da escritura, deveria ser visto como um processo ideológico, no sentido de formulação de ideias e reflexão sobre a ética do viver em sociedade, para a formação do cidadão, em seu sentido pleno. Ler e escrever, como princípio político, calcado no dever educacional do Estado e no direito do indivíduo à liberdade de pensamento que a educação provém, eram as pedras fundamentais de sua obra.

Pedrosa, Darcy Ribeiro e Paulo Freire, nascidos no início do século XX, formularam princípios irrefutáveis sobre o valor da Arte, da Cultura e da Educação no processo de formação integral do ser humano, em busca da autonomia reflexiva individual de base coletiva. Por excelência, o Museu – com “M” maiúsculo – seria convertido em um espaço emblemático de educação pelo olhar, por meio do exercício de enxergar o outro, não como exótico, mas como um ser criador pleno que carrega consigo a identidade e o valor de sua própria cultura, bem como por meio da economia da criação, ou seja, do investimento no papel social da criatividade, como forma integral de manifestação do potencial inventivo de cada indivíduo, amplificando princípios criativos, não apenas de artistas, mas também de pessoas das mais distintas origens e profissões.

O programa estético estruturado por Pedrosa, nesta nova etapa de sua vida, mostrava-se, portanto, contrário à vanguarda e focado na ideia de resistência dos países de Terceiro Mundo, ao se afirmarem como protagonistas da história. A imersão em tais demandas, levou-o à formulação de algo que viria a chamar de “Arte de Retaguarda”, conceito apresentado, pela primeira vez, no texto “Variações sem Tema ou Arte de

Retaguarda”¹⁴⁰, durante a conferência da I Bienal Latino-Americana de São Paulo¹⁴¹, ocorrida entre os dias 3 de novembro e 17 de dezembro de 1978.

5. 1. 1 Arte de vanguarda X Arte de Retaguarda

A questão da Arte de Retaguarda foi, sobretudo, uma reação de Mário Pedrosa ao esgotamento da Arte Moderna e sua essência imperialista. O crítico viu, nesta, a oportunidade do Brasil integrar-se à América Latina e, ao lado da África, criar “uma corrente no hemisfério sul, independente, rompendo com a subordinação com o hemisfério norte” (PEDROSA *apud* PALADINO, 2020, p. 207). O curioso é que em “Variações sem Tema ou Arte de Retaguarda”, ele não só se empenhou em explicar suas ideias recentes, mas também em pontuar as fases das vanguardas modernistas, até o surgimento da *Pop Art* estadunidense, não deixando de reconhecer a importância das primeiras manifestações estéticas, no desenvolvimento cultural mundial. Sem dúvidas, havia ali um certo conflito de interesses do autor, é como se ele buscasse a ruptura, mas, ao mesmo tempo, não conseguisse se libertar totalmente do influxo moderno. Afinal, o progressismo e a lógica desenvolvimentista do capitalismo sempre estiveram presentes nas entrelinhas da Arte Moderna, assim como a pobreza e a exploração dos países subdesenvolvidos. Não estamos, de maneira alguma, afirmando que Pedrosa apenas se sensibilizou com a miséria desses povos naquele momento, sabemos e deixamos claro, ao longo desta pesquisa, seu envolvimento com as lutas sociais, porém chamamos atenção

¹⁴⁰ Variações sem Tema ou Arte de Retaguarda. Conferência apresentada na Primeira Bienal Latino-Americana, 1978. In: ARANTES, Otília (Org.). Política das Artes: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.

¹⁴¹ A I Bienal Latino-Americana de São Paulo contou com a participação de 13 países: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai. O recorte curatorial girou em torno do tema “Mitos e Magia”, escolhido pelo Conselho de Arte e Cultura (CAC) da Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), que também esteve responsável pela organização da mostra. “A I Bienal Latino-Americana surgiu com a intenção de indagar acerca do comportamento visual, social e artístico dessa região [...], procurar seus denominadores comuns e instaurar a preocupação pela pesquisa e análise, com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades” (CATÁLOGO, 1978, p.20). Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Desktop/1%C2%AA%20Bienal%20LatinoAmericana%201978.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2023.

para este paradoxo, como forma de compreender o quanto a experiência no Chile foi libertadora para o crítico e seguiu reverberando mesmo, anos depois, já no Brasil.

O termo Arte de Retaguarda faz, então, oposição ao Arte de Vanguarda, instituindo-se como prática de resistência contra a limitação da imaginação e a falta da dimensão coletiva da arte impostas pelo sistema capitalista. Pedrosa acreditava que a produção artística estava distante de suas aspirações revolucionárias e, cada vez mais, afinada a uma condição alienada e elitista. Sobre o assunto, ele destacou:

[Vanguarda] é esta arte dos que pretendem estar à frente da civilização. Quem está à frente da civilização? Os que estão apresentando figurinhas, problemas conceituais ou não para meia dúzia? Nós não temos que fazer arte de vanguarda, nós do terceiro mundo, onde a miséria é crescente e dominante. Nós temos que fazer é uma arte de retaguarda, uma arte que resista, um recuo estratégico para impedir que tudo caia para o lado do capitalismo. Para ficarmos na defesa das necessidades vitais do homem (PEDROSA, 1979 *apud* PALADINO, 2020, p.209).

O fim do vanguardismo não significou, por conseguinte, no último suspiro da arte, de uma maneira geral. Na verdade, Mário Pedrosa enxergou a possibilidade de restaurar o fazer artístico, fora dos velhos padrões europeus, e o caminho legítimo para fortalecer o Brasil, como um lugar capaz de promover uma revolução moral, política e artística. Em outras palavras, o desejo do teórico de mergulhar na produção cultural, fora do circuito hegemônico, seja por meio da arte indígena, popular ou ainda da arte virgem, produzida pelas crianças e pelos pacientes psiquiátricos do ateliê do Engenho de Dentro, era para ele uma tentativa de reverter e revisitar as incongruências e as lacunas deixadas pela organização colonial, em nossa própria história. Não se tratava de nacionalismo cego, ufanista e desesperado, mas de dar ao Brasil, em especial, a oportunidade de agenciar uma narrativa de si, a partir de uma maior participação de seu povo no desenvolvimento da arte.

5.2 “Alegria de viver, alegria de criar”: um olhar sobre a arte indígena brasileira

Sob a luz da Arte de Retaguarda, podemos identificar dois importantes projetos que revigoraram nos últimos anos de vida de Mário Pedrosa: a exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, e o Museu das Origens, ambos de 1978, pensados

para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em situações bem distintas. O diálogo entre eles é permeado pelo desejo de Pedrosa de aproximar a produção artística brasileira das especificidades contidas na arte dos povos originários, sobretudo, no que diz respeito à liberdade criativa descompromissada destes últimos, do grande circuito mercadológico. Uma vez que o “índio mostra as qualidades de um artista sem saber que é artista, de um homem que vive na sua comunidade, e, apesar de todas as pressões de fora, mantém sua individualidade” (PEDROSA, 1981, p. 9).

De acordo com o crítico, o trabalho desenvolvido pelos indígenas não se constrói com a presença de elementos apáticos (objetos e imagens), “mas emerge como trama entre materialidade e capacidade agentiva, como processo eficaz de presentificação [...] e deslocamento de relações sociais, modo de conhecimento e [...] liberações”, ou ainda, “como acesso a uma reinvenção constante da coletividade” (CORRÊA, 2019, p. 481).

A partir dessa visão, Mário Pedrosa iniciou, ao lado de Lygia Pape¹⁴², os preparativos para a concepção de “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, a mostra em sua grandiosidade ocuparia os três andares do MAM Rio e seria composta por cerca de 1.500 peças¹⁴³ vindas tanto de instituições nacionais quanto estrangeiras, como o Museu Nacional, Museu Goeldi, Museu do Ipiranga, Museu da Universidade de São Paulo e Museu de Cuiabá. Havia, inclusive, a cogitação de trazer o Manto Tupinambá do Museu do Homem na França, além da participação de obras da Alemanha, Áustria, Dinamarca etc. Vejamos, portanto, o que Pedrosa falou acerca de suas intenções ao elaborar este projeto expositivo:

¹⁴² Ao longo dos anos 1970, houve no campo artístico brasileiro uma maior sensibilização para as culturas indígenas, afro-brasileiras e populares. Fenômeno relacionado à busca de se produzir uma arte fora dos padrões ditados pelos eixos hegemônicos. No que diz respeito, especialmente, a questão indígena, o interesse também foi pautado pelo crescimento das manifestações de luta e resistência que denunciava a violência da ditadura militar contra os índios. Nesse contexto, Lygia Pape foi uma das artistas que mais se dedicou a causa dos povos originários, desenvolvendo uma série de obras que versava, dentre outros assuntos, sobre a arquitetura dessas comunidades, como foram os casos de “Tecelares” (1974), *Our parents* (1974) e “Catiti Catiti” (1978).

¹⁴³ Dentre as etnias contempladas, por meio das peças requisitadas, estavam a Tembé (localizada entre o nordeste do Pará e o noroeste do Maranhão), Tukano (presente no Amazonas), Makuxi (situada em Roraima), Bororo (instalada no Mato Grosso) e Kanela (distribuída no Vale do Araguaia, no Mato Grosso).

A crise é profunda e uma das razões pelas quais “me virei” para fazer uma demonstração da arte dos nossos povos, ditos mais atrasados, é mostrar ao brasileiro que o fenômeno cultural da criatividade artística não é um fenômeno de progresso, é de experiência, vivência, homogeneidade e defesa das virtudes das comunidades ainda vivas. Não que eu ache que o brasileiro depois vá se meter a fazer arte indígena. Quero mostrar que arte vem desta profundidade, deste nível, e não de marchands, Bienais ou de outras combinações que se resumem, no fundo, em valorização de mercado (PEDROSA, 2013, p.119).

Conforme Quintella (2019, p. 508), a exposição estava prevista para ser inaugurada em dezembro de 1978, mantendo-se em cartaz até fevereiro de 1979. A curadoria tinha como ponto de partida eixos temáticos organizados entre material de guerra, cerâmica, plumária, arqueologia, cestaria, navegação e habitação, os quais seriam acompanhados de legendas explicativas relacionadas à origem do colecionador e dispendo de outras informações significativas, para o completo entendimento das peças expostas. Esses conteúdos ficariam a cargo de uma equipe especializada no assunto, composta pela museóloga Tereza Bauman e pelos antropólogos Lux Vidal, Eduardo Viveiro de Castro, Beta Ribeiro (1924-1997), Carmen Junqueira e Darcy Ribeiro, como a grande referência. Além disso, teria imagens produzidas pelas artistas Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, e programação visual do pintor e escultor, Aluísio Carvão (1920-2001).

Pedrosa desejava que a mostra tivesse o caráter de “reposição histórica, moral, política e cultural”, em que a alegria dos povos originários representasse um mundo com outros valores, caracterizado pelo prazer no fazer e no criar, isto é, um modo peculiar de liberdade criativa, diferente do olhar já estagnado e cansado da Arte Moderna. Em suas palavras, a exposição estava fundamentada “sobre a necessidade de mostrar que Arte não é uma coisa artificial, que ela vem do homem, qualquer que seja a tecnologia em que se viva. A tecnologia prepara, mas não cria nada, nem ontem nem hoje” (PEDROSA, 1981, p. 9). Para além de seu papel histórico, a arte indígena, então, serviria de exemplo para os artistas “na reintegração da criação artística às práticas vitais como saída para o impasse da arte moderna e sua inserção na sociedade contemporânea livre das amarras do mercado” (LEAL, 2020, p.7).

Estimulado por essas questões, uma das novidades apresentadas pelo crítico foi a recriação, no espaço expositivo, da maloca indígena como símbolo não só da

habilidade da arquitetura ameríndia, mas também como um elemento social ligado aos sentidos de coletividade e de solidariedade, presentes na maneira de viver dessas pessoas. Ele pensou, ainda, na criação de um ambiente dedicado à música desses povos e ao uso de recursos audiovisuais para a projeção de filmes sobre a mandioca e outros alimentos importantes para a cultura indígena. É preciso ressaltar que o caráter pedagógico, desvelado em toda sua obra, não deixou de transparecer em “Alegria de Viver, Alegria de Criar!”. Ciente da relevância do projeto para incorporar a produção indígena na historiografia da arte nacional, assim como rever o papel dessas comunidades no presente, Mário Pedrosa primou por sua itinerância pelo país. Não obstante, sabia das dificuldades técnicas e burocráticas de viabilizá-la, e, desta maneira, propôs a realização de um documentário sobre a exposição, por meio qual seria possível fazer circular e ampliar tais ideias. Porém, infelizmente, com o incêndio, de 8 de julho de 1978, a devorar grandes proporções do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a iniciativa teve de ser abortada e a atenção de Pedrosa foi direcionada a outro projeto: o Museu das Origens (MO), o qual deveria solucionar o drama da antiga instituição modernista, pelo menos era o que ansiava o crítico.

5. 3 O MAM Rio: antes e depois do incêndio

Por muitos aspectos, a tragédia sofrida pelo MAM Rio pode ser vista como a exteriorização de uma crise interna que já se alastrava bem antes do fatídico incêndio. Criada em 1948, a instituição, a princípio, foi acolhida pelo Ministério de Educação e Cultura até se mudar definitivamente para a sua sede no Aterro do Flamengo, projetada pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), em 1953, aos moldes da arquitetura moderna, e contava com um jardim planejado especialmente pelo paisagista e artista plástico, Roberto Burle Marx (1909-1994).

Ao longo de 25 anos de existência, o Museu tornou-se um importante centro de formação para artistas, pesquisadores, críticos e estudantes de arte. Todos eles frequentadores dos cursos, das exposições, das exibições de filmes e das apresentações musicais ofertadas pelo espaço. Não podemos esquecer que o MAM Rio acolheu, ainda, uma série de exposições e movimentos artísticos emblemáticos para a história da arte

brasileira, como: a “I Exposição Neoconcreta” (1959), a “Opinião 65” (1965), a “Nova Objetividade Brasileira” (1967), e os programas “Arte no Aterro” (1968) e “Domingos da Criação” (1971). O ano de 1975, inclusive, foi marcado pela inauguração da “Área Experimental”, em vigência até 1978, que se destinou à produção de mostras de jovens artistas, divididos entre o interesse pela linha neoconcreta, conceitual e formalista.

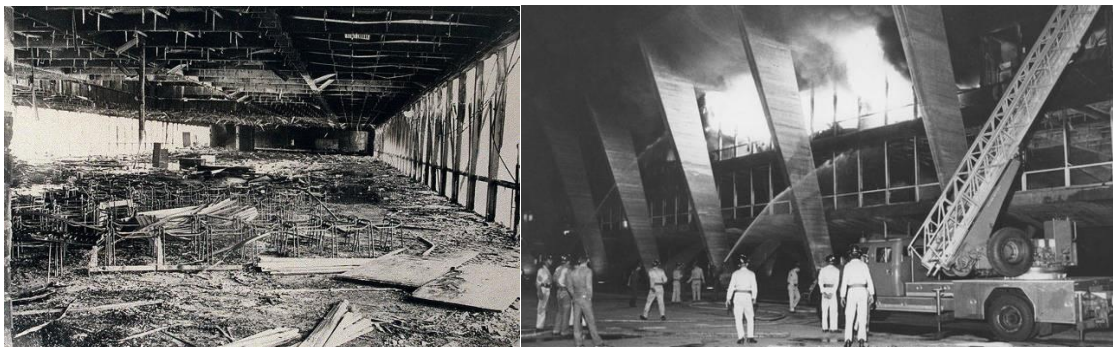
Contudo, ao passar do tempo, a entidade começou a envelhecer em desacordo com as expectativas da classe artística. Das principais razões para atizar os conflitos estavam a ausência de profissionais qualificados¹⁴⁴ para os cargos de gestão, a adoção de recursos financeiros irrisórios, a presença de uma perspectiva desenvolvimentista e elitista que não integrava a população, de maneira em geral, em suas ações, transformando o Museu numa espécie de “ilha de luxo”, alienado da realidade político-social do país, o qual passava a respirar novos ares com a esperança, cada vez maior, da instauração da democracia silenciada, até então, pela violência da ditadura militar.

O incêndio (Figura 50), portanto, não só destruiu cerca de 90% do acervo de mais de mil obras da instituição, dentre elas 200 da coletiva “Geometria Sensível”¹⁴⁵, sendo 80 telas só do artista uruguaio Joaquín Torres García (1874-1949), mas também os trabalhos exibidos na mostra “Arte Agora II”, promovida pelo Jornal do Brasil, a biblioteca com mais de nove mil exemplares especializados em artes plásticas e arquitetura, o arquivo com 14 mil documentos catalogados, entre outros. Literalmente, este episódio somatizava a ruína do modelo moderno e, com ele, o desejo de discutir e de implementar novos rumos conceituais e administrativos para a instituição.

¹⁴⁴ Segundo Braga (2022, p. 378), na época da tragédia, o MAM Rio era dirigido pelo cirurgião plástico Ivo Pitanguy (1923-2016), porém, “após o incidente, a fundadora do museu Niomar Moniz Sodré, que estava afastada dos quadros administrativos residindo em Paris, retorna ao Brasil e exerce grande influência nos rumos da instituição, definindo cargos, demitindo funcionários e assumindo o processo de reconstrução”.

¹⁴⁵ A exposição “Geometria Sensível” havia sido organizada pelo crítico de arte Roberto Pontual (1939-1994), que estava como diretor de exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro desde 1975. A mostra tinha por intuito discutir o legado latino-americano para o construtivismo no mundo.

Figura 50 - O MAM Rio foi praticamente consumido pelo fogo na madrugada de 8 de julho de 1978.



Fonte: Agência O Globo. Disponível em: < <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/incendio-destroi-quase-todo-acervo-do-museu-de-arte-moderna-do-rio-em-1978-10141433>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

A tragédia causou uma grande comoção em boa parte da população e nos profissionais das artes e, logo em seguida, foi criada uma Comissão Permanente de Recuperação do MAM, coordenada por Mário Pedrosa, com a participação dos artistas Carlos Vergara e Rubens Gerchman (1942-2008). Este último, ao lado de estudantes e professores da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, organizou um ato público para chamar atenção das autoridades para a importância do espaço e da necessidade de uma reformulação, para além dos aspectos estruturais onde os artistas pudessem ter voz ativa. Sobre o protesto, Roberto Pontual escreveu:

[...] tivemos todos um pouco de culpa[...] e que a melhor maneira de purgá-la é nos entregarmos inteiros à tarefa solidária de reconstruir. O passado como aprendizado, o futuro como redenção. Explica-se, assim, a atmosfera de festa que envolveu a manifestação de domingo. (PEDROSA, 2013, p.119). E não eram apenas os frequentadores habituais do Museu que ali se encontravam. Ao lado dos que o experimentaram dia a dia como sua casa de trabalho e prazer, estava essa parcela muito maior dos que, por motivos variados, o Museu não soube ainda verdadeiramente absorver – gente para quem a arte continua a ser uma ilha de luxo, sem ligações palpáveis com o cotidiano do continente [...]. Via-se então formada uma comunidade em plena comunhão, deixando o lamento para trás, sorrindo na alegria de ter como fazer alguma coisa de agora em diante. Disposta a pôr mãos à obra. Para mim, a prova mais definitiva desse exercício purificador foi, no domingo, o rápido “acontecimento dramático de criação coletiva” que nos deu o grupo Teatro Ur-Gente, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Vindo desde a passarela sobre as pistas do Aterro, entre as baianas do Beija-Flor e a multidão carregando faixas (PONTUAL, 2013, p.464).

É nesse contexto de luto e de reconstrução, dois meses após o incêndio, que Pedrosa pôde apresentar o projeto do Museu das Origens (MO), em assembleia na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no qual transparecia o seu interesse na função social do museu, como ferramenta de transformação atuante junto à população, instigado a repensar práticas/visões conservadoras e anacrônicas arraigadas no interior do próprio Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

5. 4 Museu das origens: singularidades e conexões

Segundo Mário Pedrosa (1978), o projeto seria constituído por cinco museus “afins embora independentes entre si”¹⁴⁶, são eles: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. A ideia era não só propor uma radicalização para o caminho futuro a ser trilhado pelo MAM Rio, mas também de recuperar algumas instituições já existentes no país e de construir outras que pudessem suprir lacunas históricas, referentes à participação de determinados grupos marginalizados pela narrativa hegemônica europeia, endossando, então, o seu discurso terceiro-mundista, no contexto da Arte de Retaguarda.

Sempre consciente da realidade brasileira, principalmente em relação à precariedade de bens financeiros e materiais destinados às ações no campo da arte e da cultura, o crítico teve a preocupação de esboçar, em sua proposição, os recursos disponíveis em cada uma das unidades e aqueles necessários para o seu real funcionamento. Vejamos:

O Museu do índio já tem sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas sem local apropriado. O Museu do Inconsciente também tem sua estrutura e organização própria, recursos e excelente acervo. Mas está com suas instalações precárias e mesmo algo ameaçadas. Cumpre assegurá-las para bem da cultura brasileira e mundial. O Museu de Arte Moderna tem local e sede magnífica que pode abranger os outros, mas não tem senão um pequeno acervo de obras, que sobrou do incêndio total (PEDROSA, 1978).

¹⁴⁶O documento original sobre o projeto do Museu das Origens se encontra disponível em: <<https://docplayer.com.br/amp/11106329-O-museu-do-indio-ja-tem-sua-estrutura-organizacao-propria-alguns-recursos-e-acervo-rico-mas-sem-local-apropriado.html>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

O Museu de Arte Moderna deveria reconstituir seu patrimônio, dando ênfase a produção brasileira, abrangendo as primeiras figuras representativas do impressionismo nacional, como Eliseu Visconti (1866-1944), até as gerações seguintes, com obras de Victor Brecheret (1894-1955), Lasar Segall (1891 - 1957), Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), Alfredo Volpi (1897-1976), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1886-1973), Oswaldo Goeldi (1895 –1961), Lívio Abramo (1903 - 1992), entre outros mais jovens. Além disso, deveria dispor de “salas latino-americanas desde o uruguaio Torres Garcia à artistas do México, da Argentina, do Peru, da Colômbia, da Venezuela, de Cuba etc.”, assim como, de “salas europeias e norte-americanas”, e de outras dedicadas à Arte Concreta, correspondendo às raízes modernas do MAM, com produções da Europa, Brasil e Argentina; e, por fim, de um lugar dedicado aos trabalhos ligados ao Neoconcretismo e de outros espaços para as exposições temporárias. Quanto aos Museus do Negro e de Artes Populares, precisavam formar seus acervos, levando em consideração a aquisição de peças trazidas da África (no caso do primeiro, principalmente, as utilizadas nos cultos religiosos) e de artefatos colhidos nas mais variadas regiões do Brasil.

Não só a criação de acervos interessava Pedrosa, mas também, como intelectual engajado nas lutas sociais, pensou, para o Museu das Origens, uma programação constituída por cursos teóricos e práticos voltados para as discussões relacionadas à história da arte, à antropologia cultural, com seções especializadas de cultura urbana, comunidades rurais, tribais e festas, como o Carnaval. Esse sistema de aprendizado daria-se a partir da instauração de equipamentos criados para o Museu, a exemplo de laboratório de fotografia, oficina gráfica, ateliê de gravura, marcenaria, moviola etc. Outra preocupação sua foi discorrer sobre a estrutura administrativa e as estratégias de sustentabilidade para o MO:

A fundação deve ser pública ou de natureza mista para assegurar sua permanência e solidez, sobretudo quanto a recursos, mas dispor de uma estrutura organizatoria autônoma afim de assegurar uma orientação cultural e artística não só coerente e homogênea, mas não sujeita a variações de orientação e administração, conseqüência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis. Um Comitê de profissionais competentes, atuantes e um Conselho Deliberativo de personalidades eminentes e representativas, de respeitabilidades reconhecida na sociedade, serão responsáveis pela orientação cultural e artística da

Fundação e uma administração eficiente, proba e autorizada (PEDROSA, 1978).

O financiamento viria de empresas estatais, de orçamentos Federal, Estadual ou Municipal e de doações privadas “de caráter permanente e temporário e especializadas”. O projeto também previa fontes de renda vindas do uso (não especificado de quem ou de qual público) da oficina gráfica e demais espaços de criação da instituição, além da contribuição dos sócios, “necessária para manter a organização democrática e popular da Fundação” (PEDROSA, 1978) (Figura 51).

Figura 51 - A proposta de Pedrosa ganhou as páginas do Jornal do Brasil, em 15 de setembro de 1978.

OS TEMPOS SÃO OUTROS

O NOVO MAM TERÁ CINCO MUSEUS. É A PROPOSTA DE MÁRIO PEDROSA.

Em reunião do Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM, realizada ontem, na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage, o crítico de arte Mário Pedrosa sugeriu a reorganização do Museu através de nova estrutura, com cinco museus independentes, mas orgânicos: o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (do Inconsciente) o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Artes Populares. “Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar essa arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana” — disse ele.

Na proposta, Mário Pedrosa dá uma explicação sucinta sobre a fundação do Museu das Origens:

— Em face da destruição total, pelo incêndio, do MAM, é imperativo que se tire uma conclusão lógica da catástrofe: o MAM acabou. O grupo social que tão generosamente se lançou ao trabalho de criá-lo, com Niomar Muniz Sodré Bittercourt à frente, não está mais em condições de recomendar a tarefa. A situação mudou; os tempos são outros, a filosofia, ou mesmo a ideologia que inspirou os que fizeram o Museu há mais de 20 anos atrás, mudou. Daí a necessidade de chamar outras forças e o Estado para criar outro estabelecimento congênera com outras finalidades. A hora do puro mecenato privado passou. Até nos Estados Unidos já o próprio Museu de Arte Moderna de Nova York recorre ao auxílio substancial do Estado. Por isso proponho que a reconstrução seja feita com o auxílio e a colaboração do Estado. Nossa proposição é que se construa uma Fundação Pública ou mista, mas que, nos moldes de outras existentes no país, guarde sua inteira autonomia. Os técnicos no assunto nos garantem sua inteira viabilidade.

E o seguinte o texto do documento lido por Mário Pedrosa:

“Na fundação do Museu das Origens prevê-se o estabelecimento de cinco Museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares.

Os museus são afins embora independentes entre si. O Museu do Índio já tem sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas sem local apropriado.

O Museu do Inconsciente também tem sua estrutura e organização própria, recursos e excelente acervo. Mas está com suas instalações precárias e mesmo algo ameaçadas. Cumpre assegurá-las para bens da cultura brasileira e mundial. O Museu de Arte Moderna tem local e sede magnífica que pode abrigar os outros, mas não tem sendo um pequeno acervo de obras, que sobrou do incêndio total.

A Fundação deve ser pública ou de natureza mista para assegurar sua permanência e solidez, sobretudo quanto a recursos, mas dispor de uma estrutura organizatória autônoma a fim de assegurar uma orientação cultural e artística não só coerente e homogênea, mas não sujeita a variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas contemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis.

Um comitê de profissionais competentes, atuantes e um Conselho Deliberativo de personalidades eminentes e representativas, de respeitabilidade reconhecida na sociedade, serão responsáveis pela orientação cultural e artística da Fundação e uma administração eficiente, proba e autorizada.

O Museu de Arte Moderna deverá reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira, suas primeiras figuras representativas do impressionismo como Vizenfi até as gerações seguintes como Brecheret, Segall, Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, Volpi, Goeldi, Lúcio Abramo, até as de hoje, mais jovens. Deverá contar também com salas latino-americanas desde o uruguaio Torres Garcia a artistas do México, da Argentina, do Peru, da Colômbia, da Venezuela, de Cuba, etc. Salas europeias e norte-americanas. Salas de Arte Concreta; que responda as origens modernas do MAM, na Europa, no Brasil e na Argentina. Sala de Arte Neococoncreta do Brasil, além de salas de exposições temporárias.

O Museu do Negro terá acervo a se constituir a partir de peças trazidas da África e das criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas.

O Museu de Artes Populares terá acervo a ser constituído com peças colhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos como cerâmica, madeira, ferro, fiandres, palha etc.

Corpo de cursos teóricos e aprendizado prático do MAM: artes plásticas, música, cinema, vídeo-tape (laboratório de fotografia — oficina gráfica, atelier de gravura, marcenaria, monólia, etc.). Com algumas matérias gerais como História da Arte, Antropologia Cultural, seções especializadas: cultura urbana — comunidades rurais — comunidades tribais; festas urbanas, carnaval.

Fontes de financiamento: a — de empresas estatais; b — de orçamentos federal, estadual ou municipal; c — doações privadas.

Rendas do MAM serão obtidas através do uso da oficina gráfica, da marcenaria, atelier de gravura, laboratório de fotografia, sala de montagem (móveis), slides, serigrafia, etc.

Contribuição dos sócios serão necessárias para manter a organização democrática e popular da Fundação, assim como doações públicas e privadas de caráter permanente e temporário e especializadas.

Fonte: Arquivo Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM), Fundo Mário Pedrosa. Disponível em: < <https://www.cedem.unesp.br/#!/acervo/cemap/> >. Acesso em: 22 mar. 2023.

Ao final de sua apresentação, Mário Pedrosa concluiu que o “MAM acabou” e o grupo, “tão generosamente responsável” por sua criação, liderado por Niomar Muniz

Sodrê Bittencourt (1916-2003), de quem era amigo e admirador, não possuía mais condições de reerguê-lo:

A situação mudou; os tempos são outros, a filosofia, ou mesmo a ideologia que inspirou os que o fizeram há mais de vinte anos atrás, mudou. Daí a necessidade de chamar outras forças e o Estado para criar outro estabelecimento congênere, com outras finalidades. A hora do puro mecenato privado passou. Até nos Estados Unidos já o próprio Museu de Arte Moderna de N. York recorre ao auxílio substancial do Estado. Por isso propomos que a reconstrução seja feita com o auxílio e a colaboração do Estado. Nossa proposição é que se construa uma Fundação Pública ou mista, mas que nos moldes de outras existentes no país, guarde sua inteira autonomia (PEDROSA, 1978).

Segundo Braga (2022), a natureza ousada do Museu das Origens não estava em conformidade com as propensões de uma direção conservadora, oposta a qualquer solução mais radical e, por isso, o projeto não conseguiu sair do papel. A diretoria desejava “primeiramente reerguer a instituição para, só depois, repensá-la” (2022, p.353). Este conflito de interesses estava explícito na própria proposta de Pedrosa, quando ele disse: “aprovamos integralmente o projeto do Museu das Origens, [...] considerando-o, entretanto, incompatível com a atual estrutura de poder do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro” (PEDROSA, 1978). O MO trazia, em latência, não só os princípios de Pedrosa, mas também o sentimento coletivo da classe artística da época, pela reivindicação de um lugar em consonância com as ideias de engajamento comunitário, resistência e emancipação cultural. Um espaço, portanto, onde a formação do acervo e a reconstrução física do prédio não fossem mais importantes que a comunicação com os artistas e o entorno da entidade.

O jornalista Roberto Pontual (1939-1994) fortaleceu este coro de descontentes em defesa de novos parâmetros para o MAM Rio, caracterizado pela atualização de sua concepção, como ferramenta do fazer artístico e do prazer do povo. Ele reconheceu a importância da proposição “pedrosiana” para o início de uma conversa acerca de toda essa problemática e por levantar o debate de duas questões fundamentais e interligadas: o da criação de uma fundação, pública ou mista, com o objetivo de assegurar a permanência e a solidez do Museu; e a reflexão a respeito do tipo de objeto/atividade que o caberia abrigar. Contudo, viu algumas fragilidades na iniciativa de

Pedrosa, relacionados à “brevidade de seu desenvolvimento verbal” (PONTUAL, 2013, p.476), em termos de conceitos e explicações, o que deixava margem para dúvidas ou interpretações ambíguas:

Pelo que se infere da primeira redação do plano, o conjunto parece disposto a constituir-se mais de uma arregimentação de peças do que de práticas museológicas para além da transformação de objetos em fetiches. Dito de outra maneira, o projeto de Pedrosa tenderia a privilegiar mais o museu-depósito do que o museu-atividade, mais o estático do que o dinâmico, mais a conservação do que a produção. Ainda assim, independente dessas reservas ou dúvidas, o que importa é que a existência de uma proposta de estrutura para o MAM vindouro nos leva ao ponto ansiado: o debate corajoso e ferrenho, mas amadurecido, de sua reformulação pedra a pedra (PONTUAL, 2013, p. 477).

Concordamos com Pontual sobre o fato de a proposta de Pedrosa, muitas vezes, beirar a considerações genéricas e até certo ponto superficiais, a exemplo da maneira pela qual o crítico pensou a estruturação dos acervos para os museus do negro e do índio, por meio de uma visão abstrata e inapreensível, sem identificar os grupos sociais dentro dessas duas categorias maiores e complexas entre si. Também não ficou claro o porquê da ênfase dada a aquisição de artefatos religiosos dos negros. O que eles representavam para a curadoria? Que questionamento pretendia fazer com esse levantamento? Quem faria esta apuração? Inclusive, a tendência à generalização foi algo presente no recorte curatorial concedido, também, à exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar!”, quando os povos originários foram situados em um contexto a-histórico e divino. Conforme Quintella (2019, p. 526), a impressão é a de que Pedrosa parecia não se atentar para as singularidades desse universo, remetendo, “com certa nostalgia, a produção indígena a um mundo edênico, em que natureza, homem e arte são uma tríade harmônica e plena”. Ou ainda, desconsiderava “qualquer possibilidade de criação individual dentro de uma tradição cultural coletiva”. Todavia, achamos exagero e, até mesmo, falta de conhecimento, por parte de Roberto Pontual, da trajetória de Mário e de suas reflexões pós-exílio, pois, pelo que conhecemos do crítico e, sobretudo depois da rica experiência com o Museu da Solidariedade no Chile, com certeza, ele jamais iria propor e se contentar em defender a instalação de um “museu-depósito”. Em certo sentido, essas falhas ou deslizos do projeto estão associadas à pressa e à ansiedade do teórico em encontrar uma saída para o drama do MAM Rio, juntamente ao calor das

discussões assanhadas naquele momento. Pedrosa não considerava o “museu como uma máquina de acumular” objetos, mas sim como um instrumento potencial para se aprofundar “sobre o que se quer reter do que já foi vivido, o que se quer deixar para o futuro e sobre como essas memórias são construídas, revistas ou abandonadas” (CÂNDIDO, 2019, p. 44).

Como observamos, o interesse em reescrever a história da arte brasileira, a partir do aprofundamento sobre as nossas origens, ocorreu por meio do diálogo que traçou entre a Arte Moderna e a noção de “primitivo”, aspectos estes radicalmente transformados por seu envolvimento com o governo socialista de Allende e, por conseguinte, distanciando-se do olhar europeu. Pedrosa, como leitor de Fanon, sabia ser a cultura a ponte para a construção de uma consciência crítica sobre a realidade nacional e, portanto, gatilho para a verdadeira revolução. Voltar às origens para o desenvolvimento de uma narrativa sobre a arte no Brasil, não era uma questão nova e tampouco modismo seguido pelas tendências terceiro-mundistas. A inclinação ao tema já o acompanhava desde os anos de 1950, com as reflexões sobre a simbólica construção de Brasília, porém ganhou outros rumos em uma viagem realizada ao Peru, em meados da década de 1970, como revelou em entrevista concedida à Radha Abramo, Maria Eugênia Franco e Hermelindo Fiamighi:

Eu estive no Peru e senti também este empenho em salvar a cultura indígena, fundamento deste desprestígio, deste esquecimento, que por isto ou por aquilo, as instituições dirigentes do país concorrem para fazê-lo desaparecer. Eu então no Peru tive este sentimento. Havia uma solidariedade profunda entre Peru e Brasil que ainda não estavam integrados na sua região intrínseca que é a América do Sul. Isto eu acho uma coisa muito importante (PEDROSA, 1977 *apud* PALADINO, 2020, p. 212).

De acordo com Paladino (2020, p.212-213), a Amazônia passou a ser, para Mário Pedrosa, o elemento de integração entre o Brasil e o Peru e, do mesmo modo que enxergou nos países de Terceiro Mundo a última esperança de transformação, ele vislumbrou a área como “o local privilegiado para superar a crise geral”, tonando-se um ponto fundamental para se estabelecer uma ligação com o cone sul “pela imensa fronteira que ligava o Brasil aos países vizinhos”. Além disso, “a consciência de integração era uma maneira de interromper a exploração e o desmatamento” crescente naquela região.

Por trás desse recorte geográfico, o crítico buscou valorizar a imaginação “criadora dos povos originários” e restaurar a capacidade inventiva da arte. Logo, o Museu das Origens propiciou-lhe sintetizar um pensamento a respeito de todas essas preocupações em uma única proposta, onde o retorno à essência da nação significava, também, o “caminho para chegar ao socialismo, caso contrário, os artistas estariam subordinados aos poderes burocratas e às demandas do mercado” (PALADINO, 2020, p. 214).

Em “Arte dos Caduceus, Arte Negra, Artistas de Hoje”, texto de 1968, Pedrosa já trazia em discursão a ideia de um “primitivo”¹⁴⁷ distinto do enquadramento dado pelos europeus aos que não pertenciam ao “mundo ocidentalizado”. Se, para a Europa, o termo era utilizado, dentre outros aspectos, para diminuir os povos da América, Ásia e África, para Mário Pedrosa, significava a própria fonte de salvação para a produção artística pós-moderna, a partir do trabalho de criadores livres das amarras capitalistas e comprometidos com a coletividade, ancorados “num inconsciente que resiste às reificações modernas” (QUINTELLA, 2019, p. 529). Ou seja, a arte produzida por essas culturas é fascinante, por conta de sua natureza ativa e participativa, onde o apelo estético da obra é substituído pelo alcance coletivo, correspondendo à realidade em si mesma e não a uma mera representação desta:

Uma caixa de um artista da costa noroeste não é apenas um recipiente decorado de uma imagem animal ou esculpida, mas o próprio animal que guarda ativamente os ornamentos cerimoniais que lhe são confiados [...] O artista primitivo cria um objeto “que participa”. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto (PEDROSA, 1986, p. 225).

O MO buscou empreender uma nova construção histórica para a formulação de um pensamento sobre a arte brasileira, na qual seria preciso incorporar o conhecimento, sobretudo acerca das nossas raízes, via arte negra, indígena, popular e as produções ligadas à expressão do inconsciente, por meio dos artistas do ateliê do Engenho de Dentro, para a construção de uma consciência crítica conectada a uma invenção de nós

¹⁴⁷ Ver os capítulos 2 e 3 onde realizamos uma análise aprofundada sobre a questão do primitivo na Arte Moderna e na obra pedrosiana.

mesmos. Era como um marco zero, o recomeço do começo, o ponto de partida responsável por nos abrir um caminho de possibilidades criativas e libertadoras. O interessante desse projeto é que sua existência abrangeu uma série de expectativas e proposições manifestadas nas outras instituições museológicas de fases anteriores de Pedrosa. É impossível não mergulhar na história do Museu de Brasília e Museu da Solidariedade Salvador Allende e não notar as aproximações curatoriais, estruturais e até administrativas com o Museu das Origens.

Algo recorrente entre eles equivale à preocupação social e pedagógica que ambos deveriam ter em um compromisso sério e afinado com as demandas da massa. Era notório, em cada um, o desejo de Pedrosa de descentralizar o acesso à arte das mãos de uma elite privilegiada e investir na liberdade de experimentação, como força motriz necessária para combater o capitalismo burguês. A ideia era abrir as portas das instituições para todas as pessoas, sem diferenciação, isso, inclusive, foi o lema que levou adiante as ações do Museu da Solidariedade a construir seu precioso acervo em nome do povo chileno. A separação entre arte culta e arte popular não era premissa defendida por estes espaços, havia um sentimento de agrupar tais produções lado a lado, em igualdade de valor e de importância, o que também se refletiu no mútuo deslocamento do público e das obras para fora do espaço expositivo, numa tentativa, ao nosso ver, de ampliar seu sentido e desmitificar o teor elitista da arte. Não foi à toa a ação de Pedrosa, por exemplo, de levar algumas obras do “conjunto solidário” até os mineiros no interior do Chile.

Para entender las conexiones presentes en tales propuestas, es necesario rescatar el ideal de museo planteado por el propio Pedrosa, quien nos dice que éste correspondería a un lugar no sólo para la exposición, sino, “como una plataforma artística y política cruzada por el afecto y la creatividad, entendida como la generación de otras posibilidades de realidades” (Castro; Cubillos; Yáñez, 2019, p.83). Un espacio donde el arte, la educación y la experimentación estuvieran unidos y al alcance de todos los públicos, sin jerarquías ni verticalidades (SOUZA, 2023)¹⁴⁸.

¹⁴⁸“Para entender as conexões presentes em tais propostas, é necessário resgatar o ideal museológico proposto pelo próprio Pedrosa, que nos diz que este corresponderia a um lugar não só para a exposição, mas também ‘como plataforma artística e política atravessada pelo afeto e criatividade, entendida como a geração de outras possibilidades de realidades’ (Castro; Cubillos; Yáñez, 2019, p.83). Um espaço onde arte, educação e experimentação se uniram e estão disponíveis para todos os públicos, sem hierarquias ou verticalidades” (Tradução nossa). Artigo disponível em: <

O diálogo entre arte e educação fazia-se valer na presentificação de conferências, oficinas, seminários, exposições temporárias, criação de bibliotecas, cinematecas, projeções de filmes, visitas de escolas, entre outros departamentos e ações, os quais integrariam a programação fixa das entidades museais. Inclusive, sobre a questão formativa do museu, precisamos abrir aqui um parêntese para destacar outra iniciativa de Pedrosa, referente à sua proposta para o *Core* da Cidade Universitária da USP, elaborado em 1962, porém não concretizado. Neste, dos vários elementos apontados pelo crítico, previa-se a instalação de um Centro de Coordenação das Atividades Culturais Gerais e externas, destinado “a atuar sobre o público ou a representar o pensamento coletivo da universidade”, a partir de seis caminhos estruturais: Educacional Pedagógico; Museográfico; Comunicação Audiovisual; Recreativo-Cultural; Educação Física e Desportiva; Editorial e Publicações. Ao lado desse grande Centro, haveria, ainda, a criação de Comissões Culturais Específicas: Bibliotecária; Museográfica; Comunicação Áudio-Cultural; Recreativa-Cultural; Artes; e de Esportes, “para estudo dos problemas comuns e o bom entrosamento das atividades e serviços”¹⁴⁹.

Além disso, o *Core*, para completar seu sentido, necessitava de uma instituição museológica¹⁵⁰ que deveria assumir uma tarefa educacional, potencializando, na prática, a educação formal e tornando-se um instrumento importante de pesquisa, como a própria universidade é com seus institutos. Contudo, ao contrário desta, o museu não se restringiria a um círculo estreito de especialistas, ele atingiria um público maior, ao atuar de imediato sobre a sensibilidade geral. Sendo, assim, indispensável para transformação interna de cada indivíduo, para tirá-lo da passividade inerente à moderna sociedade

https://arquivo.mssa.cl/descargas/Soares_AnaCecilia_2022_Mario_Pedrosa.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2023.

¹⁴⁹ Parecer sobre o *Core* da Cidade Universitária. Mário Pedrosa, 14 novembro de 1962. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/29352/mod_resource/content/1/CORE%20Mario%20Pedrosa.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2023.

¹⁵⁰ Segundo Pedrosa, o Museu do *Core* Universitário já contava com a coleção de obras (pintura, esculturas, gravuras e desenhos) doada por Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), que, naquele momento, estava sob os cuidados do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

industrial de massa, no processo de aprendizagem. Observemos o que Mário Pedrosa discorreu a respeito do assunto:

O museu torna-se, assim, naturalmente, o centro de um feixe de atividades artísticas e culturais que se ligam, direta ou indiretamente. Por seu papel eminente no campo da educação, da pesquisa e da atuação sobre o público, comanda ele todo o setor das atividades artísticas. Por isso mesmo, o museu deve prever, em seu recinto, todo um departamento destinado ao aprendizado e à formação profissional no plano artístico. De um lado proverá um curso de iniciação artística, no qual o homem aprenderá a ver, a estimar as obras e objetos de arte e, ao mesmo tempo, ensaiar-se livremente com os materiais tradicionais [...] Instrução e educação, em matéria de arte, jamais podem ser apartadas, assim como não deve existir separação da teoria e da prática. Pois na fusão dos dois elementos, no ativismo do processo instrutivo e educacional é que reside o principal mérito da educação e preparação artística dadas no museu [...] Anexos ainda ao museu, embora não integrados em seu recinto, devem ser situados os postos centrais de rádio e televisão, com seus estúdios, auditórios, locais de programação, etc. O museu, com seus serviços, deve ter participação ativa ou supervisionar a formulação dos programas e manifestações radiofônicas e televisora. E manter programas de televisão dentro dele, destinados à iniciação do público. Esses poderosos meios de comunicação não poderão ser deixados ao acaso das improvisações e facilidades, que os levam às abjeções ditas culturais e recreativas que se veem por aí (PEDROSA, 1962).

Deste modo, fechamos o parêntese sobre o *Core* da USP e podemos voltar a discussão acerca do teor pedagógico das instituições já citadas no capítulo. O aspecto educativo, portanto, encontra-se mais nítido nas propostas dos Museus de Brasília e das Origens porque o da Solidariedade, pelo menos em seu começo, tinha uma preocupação maior em servir como ferramenta política, para fortalecer a imagem e as ações do governo de Salvador Allende, embora em seu nome original e, como vimos, nos objetivos futuros de Pedrosa, para a instituição chilena, explicados em cartas à Antônio Dias, era o de conceber ao espaço uma linha moderna e experimental, onde a educação tivesse vez.

A precariedade de materiais e bens financeiros foi um dos fatores evidenciados nas três experiências. O crítico tinha total consciência da dificuldade em criar museus no Brasil e na América Latina. Deste modo, ele buscou destacar meios, mecanismos e processos que as autoridades públicas poderiam dispor e acionar para a realização desses projetos. No MO, em especial, Pedrosa tentou até aproveitar a existência de outros museus já vigentes no país, a fim de compor uma espécie de rede colaborativa capaz de consolidar e desenvolver suas ações. No Chile, por conta do contexto

diferenciado, o teórico não chegou a apontar caminhos e nem elencar soluções para as possíveis necessidades de recursos porque, desde o início do Museu da Solidariedade, havia a promessa de um local para abrigar as obras. O que Pedrosa fez, constantemente, foi cobrar do Estado esse lugar que, infelizmente, só foi conquistado muitos anos depois.

Por fim, apontamos, ainda, uma preocupação didática sua em categorizar as salas ou os núcleos expositivos, conforme uma visão cronológica da história da arte, aos moldes da perspectiva hegemônica europeia, principalmente no que diz respeito ao Museu de Brasília, o qual se debruça em firmar uma linha evolutiva da arte que vai da Pré-história até a Arte Moderna e suas subdivisões. No *Museu das Origens*, a estruturação ganhou um ritmo diferente, ao atentar para as produções dos grupos menosprezados pela dita historiografia oficial. Apesar de ainda estarem estratificados e de Pedrosa não explicar como se daria a articulação entre eles; contudo, pelo menos já encontramos aqui um distanciamento maior dos ideais eurocêntricos, mas não o rompimento por completo porque o crítico continuou a manter, em seu projeto, a permanência do Museu de Arte Moderna, com ambientes direcionados às produções europeias e estadunidenses. Apesar das ambiguidades, os modelos museológicos pregados por Mário possuíam um caráter anti-imperialista e democrático, com o objetivo de garantir o acesso igualitário à cultura e à arte de qualidade para todos, em um compromisso fiel com a realidade política e social do Brasil e da América Latina, capaz de edificar novas narrativas e de implementar atividades, a partir da interação entre arte e educação.

5.5 Um curador de retaguarda (a contra narrativa de Mário Pedrosa)

Podemos dizer, ainda, que o Museu das Origens é fruto de uma série de discussões ocorridas no campo da museologia, levantadas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada entre 20 e 31 de maio de 1972, sob a responsabilidade da Divisão de Museus da UNESCO, em parceria com o Conselho Internacional de Museus (ICOM). Não se tem notícias da participação direta de Mário Pedrosa neste evento, apesar

de ter contado com a presença de vários especialistas¹⁵¹ latino-americanos provenientes da Costa Rica, Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Guatemala, México, Panamá, Peru e Uruguai. O curioso é que três dias antes da efetivação da “Mesa”, Pedrosa havia inaugurado a primeira exposição representativa do Museu da Solidariedade, o qual antecipava, por assim dizer, “o debate em torno da responsabilidade social do museu, de sua função sobre o território e do seu dever de estabelecer interlocuções com a comunidade” (SOUZA, 2020, p.65), lemas discutidos na atividade em questão.

O encontro da UNESCO é considerado marcante para a história dos museus por, dentre outros aspectos, colaborar com o aparecimento da chamada “Nova Museologia” ou “Sociomuseologia”. No entanto, para além de um olhar acerca de suas consequências, precisamos compreender as nuances existentes por trás desta proposição. De acordo com Hugues de Varine (2022), presidente do ICOM, em 1972, durante o seminário “Mesa de Santiago 50 anos”¹⁵², com eixo temático em “Revisões do passado, problemáticas do presente e desafios do futuro. Encontro e reflexão crítica sobre o papel dos museus desde América Latina ao mundo” (*Revisiones del pasado, problemáticas del presente y desafíos del futuro. Encuentro y reflexión crítica sobre el rol de los museos desde LAC al mundo*); a intenção era a de pensar a funcionalidade dos museus, no que diz respeito às especificidades sociais, econômicas e políticas do continente latino-americano que ansiava modernizar seus equipamentos institucionais. A “Mesa” dava prosseguimento às questões suscitadas, anteriormente, na IX Conferência Geral do ICOM, realizada em Grenoble, na França, em 1971, cuja finalidade era propiciar, aos participantes, a revisitação dos museus não só no plano cultural, mas também por meio

¹⁵¹ Entre os presentes, estavam curadores e diretores de museus, representantes de institutos culturais e do poder público ligados à área de patrimônio. E, por sua vez, a representação do Brasil ficou por conta da museóloga Lygia Martins Costa (1914-2020), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

¹⁵² A iniciativa, em comemoração à efeméride dos 50 anos da Mesa Redonda de Santiago, aconteceu em 20 de maio de 2022, no Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), em Santiago do Chile. Na ocasião, Varine dialogou com a museóloga colombiana, Anamaría Rojas-Múnera, e com o presidente do Comitê Chileno de Museus (ICOM Chile), Leonardo Mellado González. Disponível em: <<https://gam.cl/actividades/mesa-de-santiago/>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

de uma perspectiva socioeconômica, aliada às questões históricas, como as disputas por terra, as lutas para reduzir as desigualdades sociais e pelo reconhecimento étnico, e o combate analfabetismo nas zonas rurais. Questões estas que ganharam maior amplitude no encontro de Santiago.

A ideia era organizar um encontro único e inter-regional, para dar uma resposta às demandas de museus de diferentes partes do mundo, levando em consideração, principalmente, o pedido de ajuda em prol da modernização de seus modelos tradicionais. Por que foi no Chile? Eu não faço ideia, mas isso foi uma decisão dos altos níveis executivos. O assunto da Mesa daquele ano era sobre os museus na América Latina, com enfoque no que estava acontecendo por lá em 1972. Achamos que seria importante não ensinar para os museólogos da América Latina, mas abrir algumas janelas para termos acesso a alguma informação mais séria sobre os assuntos mais importantes para o desenvolvimento daqueles países a partir do ponto de vista de seus especialistas. Ao contrário de outros encontros, que havíamos realizados, decidimos fazer este em espanhol e não em inglês ou francês. Nós não sabíamos muito bem o que estávamos fazendo... Essa é a minha interpretação, não consigo lembrar de tudo, porém, partimos do princípio de que os museus pudessem decidir o que deveria ser feito por eles mesmos (VARINE, 2022).

O depoimento de Varine não nos dá uma resposta plausível sobre o porquê da escolha do Chile para sediar a Mesa Redonda de Santiago, contudo, o que se sabe é que a América Latina, de uma maneira geral, vivia, naquele período, um quadro bastante complexo onde, de um lado, tínhamos alguns países atravessando diversos golpes cívico-militares, caracterizados pela manifestação de políticas repressivas que erradicava tudo relacionado à formação de uma consciência crítica e, de outro, numa conjuntura mais cultural, havia o desejo de as instituições locais romperem com uma tradição do século XIX, na qual prevalecia a noção hegemônica de museu, cujo traço principal era cuidar das coleções sem qualquer diálogo ou proximidade com a população. Além disso, o Chile, como o território de sonhos imaginários possíveis, “passava por uma reorganização de seus museus por iniciativa do Departamento de Bibliotecas, Museus e Arquivos” (SOUZA, 2020, p.6), o que pode ter sido uma razão motivadora para que fosse escolhido como a sede do evento internacional.

O resultado desse grande acontecimento foi a geração da “Carta ou Declaração de Santiago do Chile 1972”, a qual apresentou, como um de seus princípios norteadores, a integração dos museus à serviço da sociedade, permitindo-lhe participar do desenvolvimento educativo e do engajamento político da comunidade, a partir de um

movimento de sensibilização interdisciplinar sobre os problemas específicos em nível local, regional e global:

Nesse contexto de ideias e provocações que se concluiu a necessidade de os museus afirmarem-se como “fator de mudança social” (IBRAM, 2012a:123), assumindo uma sensibilização interdisciplinar sobre as necessidades das comunidades e sobre os problemas específicos em nível local, regional e internacional. É então que surgem duas expressões no evento: “Museu Integrado” e “Museu Integral”. Ainda que momentaneamente mencionadas nos documentos como se tivessem o mesmo sentido, importa pontuar, contudo, que a segunda expressão aparece de forma mais contundente ao final do evento, sugerindo um novo modelo conceitual de museu mobilizado para maior integração à comunidade, em resposta a um suposto distanciamento dos museus tradicionais em relação às assimetrias econômicas e sociais vivenciadas pela América Latina a partir do processo de colonização (SOUZA, 2020, p.67).

Como havíamos dito no início, a Mesa¹⁵³ contribuiu com o surgimento da Nova Museologia, cujo intuito consistiu em ampliar a prática museológica e converter o público em protagonista na concepção, na realização e na difusão de seus conteúdos culturais. Ou seja, possibilitou colocar o homem e sua realidade no centro das problemáticas museais (GIRAULT; RIVERA, 2020, p.21). Nessa perspectiva, o museu tornou-se um poderoso instrumento no enfrentamento do passado colonial, renunciando à linearidade cronológica de uma narrativa causadora do silenciamento/apagamento de vivências, sentimentos e memórias que não encontraram lugar nos “grandes relatos”. Visto como uma forma de ativismo político da arte, o encontro da UNESCO não estava separado de outras experiências sociais correntes nos países latino-americanos, ao longo da década de 1970, a exemplo dos movimentos eclesiais de base, da Teologia da

¹⁵³ A Mesa Redonda de Santiago resultou em diversas manifestações internacionais posteriores: a Declaração de Quebec (1984); a criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), organização filiada ao ICOM; a Carta do México em Defesa do Patrimônio Cultural (1976); a Declaração de Caracas (1992), entre outros. Além disso, influenciou o aparecimento de muitas instituições museológicas pelo mundo, como o *Museo del Estallido Social*, em Santiago, criado para documentar e dar visibilidade aos testemunhos e acontecimentos derivados das manifestações sociais ocorridas no Chile, iniciadas em 18 de outubro de 2019, contra os abusos próprios de um sistema neoliberal, herança da ditadura militar no país. Este Museu segue, portanto, alguns dos princípios recomendados pela Mesa de 1972: interdisciplinaridade, vínculo permanente com a comunidade e ações territoriais com foco na memória presente e na dimensão afetiva. Mais informações disponíveis em: <https://museodelestallidosocial.org/museo/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

Libertação, das resistências indígenas e da pedagogia crítica de Paulo Freire (1921-1997). Sobre este último, é necessário destacar a influência direta de seu pensamento no conceito do evento.

De acordo com Hugues de Varine¹⁵⁴ (2022), Paulo Freire foi um dos primeiros intelectuais pensados para compor a Mesa Redonda de Santiago, porém, por conta de sua condição de exilado político na Europa, o educador teve a participação vetada pelo delegado brasileiro da UNESCO. Varine desejava conferir, ao encontro o debate sobre a possibilidade de adaptação das ideias de Freire sobre solidariedade, libertação e diálogo horizontal, a partir da capacidade de troca e compreensão, às práticas museológicas:

Paulo Freire propõe inverter o processo educativo. Considera antes que o objeto da educação, o educando, tem também alguma coisa importante a oferecer, da qual o educador e todos nós temos necessidade. No domínio da cultura, é importante inverter igualmente a relação da oferta e da procura. Todo cidadão, toda comunidade oferece alguma coisa em troca do que o agente cultural pode lhe oferecer (VARINE *apud* CHAGAS, 2015, p. 8).

Mesmo não estando no evento, às reflexões de Paulo Freire foram fundamentais para pensar a atuação do museu para além de suas próprias instalações e, portanto, como elemento de transformação social e instrumento de resistência à colonialidade. Se, para ele, a educação era o caminho para a libertação do homem, para Mário Pedrosa cabia à arte este papel, o que, obviamente, não excluía as práticas educativas. É muito curioso como esses dois pensadores, com ideias tão próximas, vindos, inclusive, do mesmo estado brasileiro, Pernambuco, nunca se cruzaram em vida, pelo menos é o que se sabe. Tanto em conversas com pesquisadores da Plataforma Mário Pedrosa Atual¹⁵⁵, quanto nas leituras que temos realizado da obra de Pedrosa, não encontramos nenhuma referência à Freire. Analisando suas cronologias, observamos uma

¹⁵⁴ Entre 1971 e 1974, Varine trabalhou ao lado de Paulo Freire no Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos (Inodep) que funcionava na Europa, África, Ásia e América Latina. O francês se dizia claramente influenciado pelo “pensamento freireano”.

¹⁵⁵ É uma rede de pesquisadores, projetos de pesquisa, difusão e curadoria a partir do legado de Mário Pedrosa, que tem a coordenação de Izabela Pucu e Luiza Mader. A plataforma tem atuado no Instagram e no You Tube.

série de desencontros que, provavelmente, contribuiu para que eles não se conhecessem, pelo menos de modo direto. Exemplo disso foi o impacto da experiência do exílio no Chile, em suas respectivas produções. Paulo¹⁵⁶ viveu por lá, de 1964 a 1969, enquanto Mário permaneceu de 1970 até 1973. A terra de Allende foi também cenário fértil para amadurecer o pensamento de ambos. O envolvimento do educador com trabalhadores das áreas rurais do Chile tornou-se fator decisivo para o desenvolvimento de sua obra emblemática, a “Pedagogia do Oprimido”, assim como a vivência de Pedrosa com as cooperativas de mulheres, no interior deste país, e com outros movimentos comunitários, além da atuação à frente do Museu da Solidariedade, foram essenciais para transformar seu pensamento e fazê-lo chegar no que veio a denominar de Arte de Retaguarda.

Inserido neste contexto, o Museu das Origens reverberou o ritmo de um tempo que deu cor à América Latina e lhe permitiu, dentre tantas coisas, pensar o museu como parte do tecido social, de maneira dinâmica, flexível e horizontal. Algo, como vimos, potencializado com as discussões propagadas pela Mesa Redonda de Santiago. Abrir-se para a realidade local, promover a pluralidade de saberes e culturas, possibilitar a integração da arte com a educação são algumas das questões em comum entre a declaração final do encontro da UNESCO e o projeto de Pedrosa. Não estamos aqui afirmando que as ideias do crítico brasileiro para o MO foram retiradas exclusivamente da “Mesa”, mas acreditamos que o episódio serviu para ele fortalecer seu pensamento sobre a necessidade de se formular um novo modelo para as instituições museológicas, diferente das definições tradicionais de cunho eurocêntrico.

Diante do crescimento capitalista pelo mundo e do domínio da arte pelo mercado, Mário Pedrosa, entre lamentos e preocupações com o rumo dos acontecimentos, também pôde se deparar com “a descoberta da liberdade perdida pelo capitalismo nas

¹⁵⁶ Antes de se exilar no Chile, Paulo Freire estava desenvolvendo um trabalho inovador na educação brasileira, a partir do “Programa Nacional de Alfabetização” para adultos. Esta experiência nasceu no Movimento de Cultura Popular (MCP), criado em Recife-PE, no início dos anos 1960, onde ele coordenava os projetos “Círculos de Cultura” e “Centros de Cultura”. No entanto, com a implementação do regime militar no Brasil, Freire teve seu projeto extinto e passou a ser perseguido como “figura subversiva da esquerda”. Após ser preso por dois meses, em 1964, partiu para a Bolívia, onde ficou por um mês, e em seguida para o Chile.

comunidades indígenas” (VERGARA, 2018, p.150). Fenômeno que se junta a uma série de posicionamentos éticos libertários, no território latino-americano, cujo objetivo era expurgar a mentalidade desenvolvimentista e, conseqüentemente, o espírito colonialista a barrar nossa compreensão de nós mesmos. É nesse sentido que passamos a nos interrogar sobre a própria atuação de Pedrosa, no que diz respeito aos seus projetos museológicos. Para além de crítico de arte, não estaria ele exercendo, com essas colocações, outro papel, o de curador? Ou melhor dizendo, um curador de retaguarda? Pode um curador pensar um projeto museal?

Segundo Tejo (2017), a prática curatorial tem se modificado com os anos, “devido aos câmbios políticos, econômicos, sociais e culturais e, principalmente, a disputa de jurisdição sobre a legitimação e o entendimento da arte”. Se antes o curador sujeitava-se aos bastidores do museu, cuidando especificamente “da salvaguarda das obras de arte”, a partir do século XX, ele “passou a ser o protagonista de todo o sistema” (2017, p. 29). Inclusive, a pesquisadora defende que, gradualmente, este profissional transformou-se em uma espécie de autor. Vejamos:

A alteração do papel do curador exige uma perspectiva singular e menos “burocrática” [...] o produto cultural é moldado ao estilo do seu autor, carrega traços da personalidade de seu autor, sendo resultado de uma forma de olhar para o mundo. Trazendo para o campo da arte, a questão principal que se coloca no status do curador como autor é justamente que seu “produto” só pode acontecer por conta da existência do trabalho do artista. Ou seja, há uma disputa por jurisdição da arte entre os artistas, que conceituam e realizam a obra de arte, e o curador que a expõe, trazendo à tona sentidos por conta da vizinhança com outras obras ou mesmo pelo contexto em que o trabalho se apresenta (TEJO, 2017, p.36-39).

A partir desse ponto de vista, podemos compreender o trabalho de Mário Pedrosa, também, na perspectiva de curador e, como tal, ele faz parte de uma rede de diferentes agentes culturais atrelada ao universo das artes visuais, o que lhe permite debruçar-se sobre a instituição museológica, como alguém empenhado em não só pensar a produção de uma coleção, mas também de propor, por meio de seus projetos de museus, novas narrativas curatoriais. Isto é, de acordo com Chagas (2008), a museologia configura-se “em uma relação entre seres humanos, objetos culturalmente qualificados e espaços socialmente constituídos: museu não é algo dado”, (CHAGAS, 2008 *apud*

CÂNDIDO, 2019, p. 57) e é sim uma estrutura edificada em conformidade com a sua realidade geopolítica e geopoética, em consonância com a atuação de diferentes profissionais, dentre os quais o curador, no caso Pedrosa, é um deles.

Como curador de retaguarda, Mário é autor de uma narrativa alimentada pela ideia de museu como “paralaboratório”, onde o sentido libertário e utópico, dos anos de 1970, encontra-se com o seu desejo de experimentalismo artístico. A retaguarda não se trata do puro embate ao vanguardismo fracassado deste período, todavia consiste em uma tentativa de o crítico desconstruir um sistema de memórias manipuladas e de consciências subalternizadas, para a consumação de um espaço de criação e integração marcado pela vivência coletiva. A Curadoria de Retaguarda é, então, a contra narrativa de Mário Pedrosa para a arte brasileira, na qual o projeto do Museu das Origens seria o ápice de sua perspectiva crítica sobre arte e política, que vem se configurando desde o Museu de Brasília, perpassando e ganhando força com a experiência do Museu da Solidariedade.

Por sua vez, entendemos a contra narrativa como uma espécie de micropolítica portadora de um potencial ético transformador do papel da arte, em sua interface com a sociedade. Além disso, ao nos possibilitar retornar às nossas origens, esse novo olhar, proposto por Pedrosa, sobretudo com o MO, mesmo com todas as suas ambiguidades em relação ao rompimento com a Arte Moderna (já comentadas), é um caminho condutor para a decolonização, dando-nos a oportunidade de “construir redes colaborativas de diálogos cujo cerne é a proposição de construção de projetos plurais e epistemologias outras” (MORTARI; WITTMANN, 2020, p. 29) e de nos situar como indivíduos, em busca de afirmar nossa própria identidade por meio da arte, esta porta-voz da expressão e do pensamento dos que já não se identificam com a ótica eurocêntrica, porém ávidos para redescobrir e, assim, poder contar suas histórias.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, devido a um jogo de interesses internos, o projeto do Museu das Origens, de Mário Pedrosa não pôde ser concretizado em sua dimensão física. Ao mesmo tempo, o MAM Rio “não foi repensado sobre outras bases, ao contrário, foi se reformando dentro do possível, perdendo mais do que ganhando” (PUCU, 2019, p.466). Entretanto, por sua potência política e revolucionária, no sentido de abrir caminhos para se pensar a arte brasileira por outros olhares conceituais e vieses epistemológicos, distantes dos apregoados pela Europa e pelos Estados Unidos, o MO teve sua proposta ressoada em algumas experiências artísticas realizadas em anos posteriores, a exemplo da “Galeria Permanente Mário Pedrosa”, inaugurada em 1995, por Heloísa Aleixo Lustosa (1928-2022), na época, à frente da direção do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro, e sob a coordenação da museóloga, Dinah Guimarães.

A sala¹⁵⁷ era uma homenagem à Pedrosa, tendo como disparador poético os cinco núcleos institucionais pensados para o Museu das Origens. A ideia era fornecer ao público uma visão distinta da arte brasileira, a partir daquilo que o crítico considerava ser as nossas raízes culturais. Conforme Nascimento (2019, p.899), aliado a isso, estava a tentativa do MNBA de revisar seus valores, procurando “ampliar as narrativas artísticas para além dos discursos oitocentistas, diversificando as representações das produções e promovendo uma reflexão sobre o encontro das diversas culturas na história do país”.

Outra iniciativa, com eixo curatorial influenciado pelo “projeto pedrosiano”, foi “Brasil+500, Mostra do Redescobrimento”, realizada entre 23 de abril e 10 de setembro de 2000, no Pavilhão da Bienal de São Paulo, com a curadoria geral de Nelson Aguillar. Composta por 13 módulos concebidos com o intuito de criar uma espécie de percurso histórico da arte no Brasil, com foco em suas origens culturais até as produções mais recentes naquele período, a exposição ganhou corpo, então, por meio dos seguintes ambientes: “Arqueologia”; “Artes Indígenas”; “Arte Barroca”; “Arte Afro-Brasileira”;

¹⁵⁷ Nascimento (2019) explica-nos que a última referência encontrada sobre a Galeria na mídia equivale a uma matéria publicada, em 2 de abril de 2003, no Jornal do Brasil. Após essa data, não há mais nenhuma alusão ao seu funcionamento.

“Negro de Corpo e Alma”; “Arte Popular”; “Arte do Século XIX”; “Arte Moderna”; “Imagens do Inconsciente”; e “Arte Contemporânea”. Parte do conjunto de ações celebrativas dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil, a coletiva contou com o olhar de diferentes curadores para cada um desses espaços, os quais buscaram incorporar as principais questões discutidas no campo na época. Entretanto, a coletiva foi alvo de duras críticas porque poucas foram as vozes dissonantes entre os especialistas, sem esquecermos o modo como a cenografia desenvolvida tornou-se, para muitos, um ponto prejudicial, por encobrir ou causar algum outro tipo de ruído na imersão do público com as obras expostas.

Para além dessas duas experiências mais diretas, detectamos, também, incidências do Museu das Origens na maneira como foi pensada a instalação dos equipamentos culturais do Parque Ibirapuera, com o “Museu Afro Brasil”, o “Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (Oca)”, o “Museu de Arte Moderna” e o “Pavilhão das Culturas Brasileiras”. Em nossas pesquisas, aliás, não encontramos nenhuma menção sobre o assunto, mas acreditamos que possa ser uma questão interessante para explorarmos em estudos futuros. Assim como a elaboração de uma discussão mais aprofundada a respeito de tais reflexos no recorte curatorial trazido pela XXIV Bienal de São Paulo, a “Bienal da Antropofagia” (1998) que teve, como curador-geral, Paulo Herkenhoff e, como curador-adjunto, Adriano Pedrosa. Nesta edição, buscou-se romper com a postura eurocêntrica da história da arte, a partir do debate acerca da ideia de contaminação. Aspecto este levantado por Mário Pedrosa (como vimos no capítulo 2 da nossa pesquisa), sobre a maneira como os artistas modernistas brasileiros apreendiam e lidavam, em suas poéticas, com os conteúdos vindos de fora. O crítico defendia o contágio, no lugar da cópia por si mesma, ele não negava as influências estrangeiras, mas reconhecia que a produção artística nacional tinha suas próprias singularidades surgidas de questões inerentes à realidade do Brasil.

A imersão na obra de Pedrosa, sobretudo em seus projetos museológicos, permitiu-nos entender o amadurecimento de sua “justaposição de diferentes eclosões no campo das práticas políticas investidas de arte e pedagogia, ou vice-versa, das práticas artísticas e pedagógicas investidas de engajamentos políticos e sociais” (CHAGAS; PIRES, 2018, p. 164). Como um “políticocríticopolítico...”, o autor construiu uma base

teórica híbrida entre a arte e a política que o permitiu acompanhar as questões de seu tempo, de modo amplo e aprofundado. O projeto do Museu das Origens é, em nossa opinião, a grande síntese de todo esse processo de resgate e restituição do Brasil por meio da arte. Entre renúncias, paradoxos e acertos, Pedrosa foi um indivíduo com “olhos de Lince”, ele viu o que ninguém mais conseguiu enxergar naquele momento, e, apesar de, para nós, o crítico não ter rompido definitivamente com a Modernidade, por se manter fiel a um sentimento utópico característico dos modernos e, no caso específico do Museu das Origens, ainda tê-lo estruturado em um sistema de categorias separatista, para pensar seus núcleos museológicos, entre outros, Mário foi também aquele a reconhecer o esgotamento desta produção artística, ao perceber seu desgaste perante os anseios e as necessidades de uma nova realidade a se anunciar, a Pós-modernidade, termo de qual o brasileiro foi um dos primeiros a utilizar.

Pedrosa estava na linha de transição, na fronteira entre o moderno e o pós-moderno. Tanto que renuncia sua posição de crítico de arte atrelada ao pensamento da Arte Moderna, mas, ainda assim, reinventa seu papel dentro do circuito, quando nos convida a nos afastar dos cânones ocidentais e a voltar o olhar para as nossas raízes culturais. Afinal, temos subsídios suficientes aqui para fazer e contar nossa própria história. Agora, como “curador de retaguarda”, como aquele que rebate a vanguarda e procura se reconfigurar, inspirado na coletividade e no senso de solidariedade dos artesãos e dos povos originários do Brasil, ele dá o tom de sua contra narrativa, sua contraofensiva. Como curador, seguindo o raciocínio de Tejo (2017), ele é um autor que contribuirá com a escrita de uma museologia impregnada por um devir-Brasil e um devir-Latino Americano, fundamentada na potência ética da arte como ferramenta de transformação e inclusão social de grupos marginalizados pelos centros detentores do poder econômico.

Segundo Mortari e Wittmann (2020, p.11), “a periferia é um lugar de dor, mas também de cura”, é onde a energia criativa pulsa e se mostra como a encruzilhada, “enquanto lugar dos encontros, da intersecção, [...] e ensejos para a abertura de caminhos e de novas possibilidades”. Mário Pedrosa estava muito ciente disso e o Museu das Origens, principalmente, equivale à fissura que se abre no meio da linearidade de valores pertencentes a um sistema de opressão responsável por nos sequestrar da realidade a qual pertencemos. De um modo geral, podemos dizer que encontramos, na trajetória

museográfica “pedrosiana”, o desenvolvimento de uma narrativa insurgente, contrária à submissão colonial, comprometida com a batalha anticapitalista e animada pela oportunidade de imergir em outras epistemologias relacionadas aos saberes ancestrais. Constituindo-se não só como um meio para narrar a história por outros lugares/posicionamentos, mas também como um caminho de aprendizado, a partir da experiência de diferentes lutas.

Em sua curadoria de retaguarda, Pedrosa firma o compromisso com a construção de uma identidade para a arte brasileira associada à sua condição geopolítica e a uma série de discussões de cunho decolonial, manifestada ao longo de toda a década de 1970. Ele estabelece, por exemplo, por meio dos cinco núcleos museológicos do MO, a criação de uma narrativa enviesada por múltiplos olhares. Questão essa embutida na forma plural e não singular de que faz uso, inclusive, da palavra “origens”, a nomear este projeto museográfico especificamente. E, embora ele não tenha desenvolvido mais a essência de sua proposta, fica evidente, através dela, a ideia de que “tomar a narrativa para si é uma forma de romper com o poder colonial. Podemos irromper nas cidades proibidas do conhecimento com nossos corpos, com nossas culturas e outras narrativas” (MORTARI; WITTMANN, 2020, p. 322).

Quando paramos para estudar os projetos museológicos de Pedrosa, temos a sensação de que eles estão a nos preparar caminho para a conflagração, exatamente, dessa contra narrativa, uma genealogia em que o Museu das Origens seria o ápice, ou seja, o ponto alto de maturação de todo um pensamento, em busca de romper com o olhar hegemônico existente sob os países do Sul Global. Acreditamos também que, ao voltar a atenção para pensar as origens da arte brasileira, na verdade, Mário Pedrosa não só estava dando protagonismo ao Brasil, mas também a toda a América Latina. O crítico estava ciente de que não se podia mergulhar no contexto local, sem levar em consideração a conjuntura geopolítica a envolvê-lo. Algo, em nossa opinião, despertado, principalmente, com a experiência chilena, porém interrompido com o golpe de Pinochet, mas retomado com a elaboração do MO. Agora, o Brasil, e não mais o Chile, seria o grande centro irradiador da mudança e o lugar da reviravolta artística e política para os demais países latino-americanos.

O Museu de Brasília, o Museu da Solidariedade e o Museu das Origens proporcionaram à Mário Pedrosa criar, então, sua própria genealogia da arte brasileira. Por ser o último museu, o MO é como recomeço do mito cosmogônico abortado com a construção de Brasília. É muito simbólico que sua proposição surja entre as cinzas de uma instituição dedicada à Arte Moderna, destruída e consumida pelo fogo, dando-nos, bem dizer, a chance de uma reinvenção, ao passo que soa, também, como um presságio de nossa suposta “condenação ao moderno”, pregada muitos, anos antes pelo próprio Pedrosa. Não estaríamos mesmo condenados ao recomeço de começos vazios que se cessam rapidamente sem se formar ou fincar raízes? Algo como um *loop* infinito, feito Sísifo a rolar pedra abaixo? Na “Microfísica do Poder”, Foucault (1926-1984), ao analisar o pensamento de Nietzsche (1844–1900) acerca da história, ressaltou que a “genealogia é cinza”, “meticulosa”, em trabalho “com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos” (FOUCAULT, 1979, p.12). Pacientemente, ela parte em busca das marcas quase apagadas dos “começos inumeráveis” e deixará incrustada, como ferrete, suas lembranças nas entranhas das coisas e dos corpos, libertando-se do modelo metafísico e antropológico da memória e criando para si uma “contra memória”, uma contra narrativa capaz de desfocar “venerações tradicionais”, com o intuito de deixar o ser humano livre para se envolver com a origem ou as origens, nas quais ele possa se reconhecer, enquanto indivíduo pertencente a tal.

Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será, portanto, partir em busca de sua “origem”, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticolosidades e nos acasos dos começos; prestar uma atenção escrupulosa à sua derrisória maldade; esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir procura-las lá onde elas estão, escavando os *basfond*; deixar-lhes o tempo de elevar-se do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda. O genealogista necessita da história para conjurar a quimera da origem, um pouco como o bom filósofo necessita do médico para conjurar a sombra da alma. É preciso saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas, que dão conta dos atavismos e das hereditariedades; da mesma forma que é preciso saber diagnosticar as doenças do corpo, os estados de fraqueza e de energia, suas rachaduras e suas resistências [...] A história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas síncofes, é o próprio corpo do devir (FOUCAULT, 1979, p.14).

A genealogia é, pois, a junção do conhecimento com as memórias locais, eliminando a tirania dos discursos hegemônicos e libertando da sujeição unitária e homogênea os saberes históricos. De certa maneira, a museologia “pedrosiana” abrange todas essas questões, ela é como a metáfora para a teimosia dos marginalizados em continuar a existir, perante a violência do poder sobre suas histórias e suas vidas, é a resistência às inúmeras tentativas de apagamento e de destruição que a arte, sobretudo nos países periféricos, enfrenta no dia a dia, através, por exemplo, do abandono e do descaso do Estado com a falta de manutenção e de cuidado com seus equipamentos culturais. Tanto são os casos de museus no Brasil que sucumbem às chamas, em tragédias já anunciadas, a última delas com o Museu Nacional, em 2018. Contudo, se tem uma lição aprendida por nós, nesse mergulho na obra de Mário Pedrosa, principalmente, ao longo desses quatro anos de desgoverno de Jair Messias Bolsonaro, é que “o otimismo é uma arma de quem não desacredita na força da luta” (MORTARI; WITTMANN, 2020, p. 17). Não se trata de uma esperança cega ou alienada da realidade, mas daquela, como diria Paulo Freire (2020), vinda do verbo esperar e não esperar. Isto é, esperança como “a capacidade de olhar e reagir àquilo que parece não ter saída”. Daquela que nos acalenta o coração, movida pelo desejo de construir um novo amanhã. E a ti, oh! querido Pedrosa, por todo esperar que sua obra depositou em mim, minha eterna gratidão.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, B. A. **Brasília e Pedrosa: tensões e convergências de um discurso**. Salvador, 2019. Disponível em: < <https://docplayer.com.br/188002777-Brasilia-e-pedrosa-tensoes-e-convergencias-de-um-discurso.html> >. Acesso em: 28 set. 2020.
- ALENCAR, J. **O Guarani**. São Paulo: Escala, 1996.
- ALIWEN. **Crítica de Barricada** – Cuerpx, escritura y visualidade en el Chile contemporáneo. Arte rebelde bajo ditadura y posdictadura. Santiago de Chile: Sangría, 2021.
- ALMEIDA, E. C. Retrato paulista do Brasil: Paulo Prado, o Modernismo e a Semana de Arte Moderna de 1922. **Letras escreve, Macapá: cursos de Letras Inglês / Francês da Universidade Federal do Amapá (Macapá-AP)**, v.5, p. 127-137, 2015. Disponível em: < <http://periodicos.unifap.br/index.php/letras> >. Acesso em: 18 jan. 2022.
- ANTLIFF, M. **Avant-Garde Fascism: the mobilization of myth, art and culture in France, 1909-1939**. Londres: Duke University Press, 2007.
- AMARAL, A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- AMARAL, A. (org.). **Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- AMARAL, A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- AMARAL, A. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)** – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ANDRADE, M. Museus populares. **Revista problemas**. São Paulo, Ano I, nº 5, 1938.
- ANDRADE, M. **O turista aprendiz/Mário de Andrade**. Brasília: Iphan, 2015.
- ANDRADE, M. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- ANDRADE, O. Os Dentes do Dragão, Maria Eugênia Boaventura (org.). São Paulo: Globo, 1990, p. 182. Id., “**Entrevista a Milton Carneiro**”. Letras e Artes, Rio de Janeiro em 10 de set. de 1950.
- ANDRADE, O. **Os dentes do dragão**. São Paulo: Editora Globo, 1990.

ANDRADE, O. **Manifesto Antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANTES, O. B. F. (org.). **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

ARAVENA, F. R. Chile: mudança política e inserção internacional, 1964-1997. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v.40 n.2 Brasília jul./dez. 1997. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:uwKF2Wge3ZcJ:old.scielo.br/scielo.php%3Fscript%3Dsci_arttext%26pid%3DS003473291997000200003%26lng%3Dpt%26nrm%3Diso%26tng%3Dpt&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 15 mar. 2023.

ARAÚJO, E. (org.). **Catálogo Museu da Solidariedade Salvador Allende**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

AZEVEDO, A. B. S. S. **Antropofagia** – palimpsesto selvagem, 2012. [Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada], São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04082016-165033/pt-br.php>>. Acesso em: 28 set. 2020.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 11 abri. 2023.

BRAGA, F. P. MAM em chamás: reconstruções sob novas bases. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 350–378, mai. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667423>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRITES, B.; TESSLER, E. (orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

BÔAS, G. V. O lugar de Mário Pedrosa na história do concretismo carioca. In: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual [E-book]**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 11 abri. 2024.

BÔAS, G. V. Concretismo. In: BARCINSKI, F. W. (org.). **Sobre Arte Brasileira: da Pré-história aos Anos 1960**. São Paulo: WMF Martins Fontes/ Edições SESC, 2014.

Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

BOAVENTURA, M. E. (org.). **22 por 22**: a semana de arte moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo: Edusp, 2008.

BOMPIUS, C. Mário Pedrosa: uma indissociável relação entre arte e política em nome da revolução. *In*: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual** [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

BOMUIS, C. Mário Pedrosa: A revolução da sensibilidade. **Revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.14, n.42, p. 36-50, out.- dez. 2021. Disponível em: <[file:///C:/Users/User/Downloads/55996-Texto%20do%20artigo-177493-1-10-20220324%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/55996-Texto%20do%20artigo-177493-1-10-20220324%20(1).pdf)>. Acesso em: 11 abri. 2023.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1993.

BRASIL.IBRAM. Instituto Brasileiro de Museus & Programa IBERMUSEOS. **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo**: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Nascimento Junior, José do; Trampe, Alan; Santos, Paula Assunção dos (orgs). Brasília, 2012.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2019.

CANDIDO, A. Um socialista singular. *In*: NETO, José Castilho Marques (org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

CANDIDO, M. M. D. **Gestão de Museus - um desafio contemporâneo**. Porto Alegre: Padula, 2019.

CARDOSO, G. P. **Padaria Espiritual**: biscoito fino e travoso. Fortaleza: Museu do Ceará/ Secretaria de Cultura do Estado, 2006.

CARVALHO, M. A. B. Paulo Freire e o exílio no Chile: uma contribuição recíproca para uma visão de mundo. **Educere et Educare**, [S. l.], v. 4, n. 7, p. p. 191–201, 2000. DOI: 10.17648/educare.v4i7.3253. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/educereeteducare/article/view/3253>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

CASTRO, F. G.; CUBILLOS, C. C.; YÁÑEZ, L. Q. **Mario Pedrosa y el CISAC: Configuraciones afectivas, artísticas y políticas.** Santiago de Chile: Ediciones/ Metales Pesados, 2020.

CATTANI, I. B. **Arte moderna no Brasil: constituição e desenvolvimento nas artes visuais 1900-1950.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CHAIMOVICH, F.; COSTA, H. **MAM 70 - 1948-2018.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo/ Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.

CHAGAS, M. **Há uma Gota de Sangue em Cada Museu: a ótica Museológica de Mário de Andrade.** Chapecó: Argos, 2015.

CHAGAS, M. S.; PIRES, V. S. **Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade.** Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos.** São Paulo: José Olympio, 2009.

CHIARELLI, T. **Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional.** Porto Alegre: Porto Arte, 1995.

CHIARELLI, T. **Arte Internacional Brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

COELHO, Frederico. **Livro ou Livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971 – 1978).** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010b.

CORRÊA, P. Arte indígena, arte brasileira e a história a contrapelo de Mário Pedrosa. *In:* BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual [E-book].** Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

DAMATTA, R. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAVIDSON, B. **Africa in modern history: The search for a new Society.** Londres: Allen Lane, 1978.

DE MICHELI, M. **As vanguardas artísticas.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DISERENS, C. (org.). **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y Centre Julio González, 1992.

FABRIS, A. (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

FANON, F. **Os condenados da terra**. São Paulo: Zahar, 2022.

FIGUEIREDO, C. E. S. **Mário Pedrosa - Retratos do Exílio**. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

FILHO, K. P. Historicizar. *In*: FONSECA, T. M. G.; MARASCHIN, C.; NASCIMENTO, M. L. (orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FILHO, A. F. Corpo de delito. *In*: **50 poemas de revolta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FORMIGA, T. S. A reinvenção da semana de arte moderna por Mário Pedrosa. *In*: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual [E-book]**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 1979.

FOUCAULT, M. **A história da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FRASCINA, F.; HARRISON, C. H.; PERRY, G. (org.). **Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do Século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GALAZ, G.; IVELIC, M. **Chile arte actual**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

GENDRON, J. C. **O surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GIRAULT, Y.; RIVERA, I. O. Actas. **Coloquio Internacional de Museología Social, Participativa y Crítica**. Santiago de Chile: Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral, 2020.

GOLDSTEIN, I. Reflexões sobre a arte “primitiva”: o caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/RXvTbC4smM8h9BYrtzQzrq/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

GOLDWATER, R. **Primitivism in modern art**. Cambridge/London: Belknap Press of Harvard University, 1986.

GONÇALVES, C. W. P.; QUENTAL, P. A. Colonialidade do poder e os desafios da integração regional na América Latina, **Polis – Revista Latinoamericana**, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/polis/3749>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

GUINSBURG, J.; LEINER, S. (orgs.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GULLAR, F. Entre Sócrates e Dionísio. In: AMARAL, A. (orgs) *et al.* **Mário Pedrosa: 100 anos**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.

GULLAR, F. Arte neoconcreta uma contribuição brasileira, 1962. In: FERREIRA, G. (org.). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

ICOM. **Declaração de Santiago do Chile 1972**. Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972 Tradução Marcelo M. Araújo e M^a Cristina ° Bruno. Disponível em: <<https://ceam2018.files.wordpress.com/2018/05/declaracao-icom-unesco-santiago-do-chile-1972.pdf>>. Acesso em: 11 abril. 2023.

Instituto de Arte Latinoamericano. **Anales de la Universidad de Chile**. Santiago de Chile, abril-junho, 1970, ano XXIX, n° 1.

KAREPOVS, D. Mario Pedrosa e a política. In: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual [E-book]**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

KERN, D. P. M. Hanna Levy e a Exposição Condenada pelo III Reich (1945). In: 25º Encontro da ANPAP/ Arte: seus espaços e/em nosso tempo. 2016, Porto Alegre. **Anais eletrônicos**. Porto Alegre: 2016, p.813-826. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/comites/chtca/daniela_kern.pdf>. Acesso em: 27 out. 2021.

LEAL, A. Mario Pedrosa e o incêndio do MAM-RJ: pós-modernismo experimental, solidariedade artística e a investigação das ‘origens brasileiras’. 32ª Reunião Brasileira de Antropologia (**Anais**), Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ, 07 e 10 de julho de 2020. Disponível em: <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3T1iA5FwmiwJ:https://www.32rba.abant.org.br/arquivo/downloadpublic%3Fq%3DYToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSVZPIjtzOjQ6IjI1NTQiO30iO3M6MT0iaCI7czozMjoiNzMwMjI3NTM0NTY3OTE0ODQwYWwQ3NjkhOTc0NzhkYTU0iO30%253D&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

LEMOS, F. C. S.; SANTOS, D. V.; SILVA, A. A. Subverter. *In*: FONSECA, T. M. G.; MARASCHIN, C.; NASCIMENTO, M. L. (orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LOPES, M. Z. Cidade nova, síntese das artes – o congresso internacional da AICA de 1959. III Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte (**Anais**), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Brasília, Universidade de Brasília, 2019. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/15499-21370-1-PB.pdf>>. Acesso em: 11 abri. 2023.

LYOTARD, J.F. **O Pós-moderno**. São Paulo: José Olympio, 1993.

MACHADO, J. A coragem de começar de novo. *In*: NETO, J. C. M. (org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

MACCHIAVELLO, C. Uma bandera es una trama. *In*: **Catálogo Museo de la Solidaridad Chile**, donación de los artistas al Gobierno Popular/ Fraternidad arte política 1971-1973. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/Gallery/Index>>. Acesso em: 11 abri. 2023.

MACCHIAVELLO, C. Fibras resistentes: sobre el/ los/ algunos Museos de la Resistencia. *In*: **Catálogo Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA)/ 1975-1990**. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/Gallery/Index>>. Acesso em: 11 abri. 2023.

MALRAUX, A. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MARI, M. **Estética e Política em Mario Pedrosa (1930-1950)**, 2006. [Doutorado em Filosofia], São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-10012008-115706/pt-br.php>>. Acesso em: 28 set. 2020.

MARTINS, J. R. V. **Chile**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

MARTINS, L. A utopia como modo de vida (fragmentos de lembrança de Mario Pedrosa). *In*: NETO, J. C. M. (org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

MEDEIROS, J.; PUCU, I. (orgs.). **Roberto Pontual: obra crítica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

MELENDI, M. A. Glosas sobre colonialidade, arte, América Latina e Brasil. **SP Arte**, São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/soy-loco-por-ti-america/>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

MENESES, M. P.; SANTOS, B. S. (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina**. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

MIX, M. R. La Solidaridad hecha Museo. *In: Catálogo Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA)/ 1975-1990*. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/Gallery/Index>>. Acesso em: 11 abril. 2023.

MORAES, N. A., Memória e Mundialização: Algumas Considerações. *In: LEMOS, M.T.T.; MORAES, N. (org.). Memória e Construções de Identidades*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.p. 92-101.

MORAES, N. **Museu e Cultura: Encontros na América latina**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006. p. 27- 40.

MORAES, N. **Museu, Singularidade e Disputa de Sentidos na América Latina**. Rio de Janeiro: EDUERJ,2007. p. 80-90.

MORAIS, F. A vocação construtiva da arte latino-americana (Mas o caos permanece), 1978. *In: FERREIRA, G. (org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

MORAIS, F. Reescrevendo a história da arte latino-americana. *In: I Bienal do Mercosul*. Porto Alegre, FBAAVM, 1997, p. 12-20 [Catálogo].

MORTARI, C.; WITTMANN, L. T. (org.). **Narrativas Insurgentes: decolonizando conhecimentos e entrelaçando mundos**. Florianópolis, SC: Rocha Gráfica e Editora, 2020. (Selo Nyota, Coleção AYA, v. 1). Disponível em: <<http://ayalaboratorio.com/>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

MOSQUERA, G. From Latin American Art to Art from Latin America. *In: Art Nexus*, Bogotá, 2003. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1065622#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-558%2C0%2C1965%2C1099>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

MOTTA, G. C.; SILVA, M. D. Um diálogo entre Mário Pedrosa e Jean Dubuffet. **Iniciação Científica Cesumar**, Maringá: Núcleo de Apoio à Editoração e Pesquisa (NAEP), da Universidade Cesumar, v. 11, p.45-50, 2009. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/647-Texto%20do%20artigo%20-%20Arquivo%20Original-2851-1-10-20090708.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2022.

NADEAU, M. **História do surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NUNES, B. **A utopia antropofágica**. A antropofagia ao alcance de todos. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

NUNES, S. A. Histeria e Psiquiatria no Brasil da Primeira República. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.17, supl.2, dez. 2010, p.373-389.

OITICICA, H. Brasil diarreira, 1981. *In*: FERREIRA, G. (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

OITICICA, H. Situação da Vanguarda no Brasil (Proposta 66), 1966. *In*: FERREIRA, G. (org.). **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

OSORIO, L. C. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OSORIO, L. C. **Olhar à margem**: caminhos da arte brasileira. São Paulo: SESI-SP Editora: Cosac Naif, 2016.

PALADINO, L. M. **A opção museológica de Mário Pedrosa**: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina. (Doutorado em Estética e História da Arte), São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020212111/publico/2020_LuizaMaderPaladino_VCorr.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

PEDROSA, M. **Arte, Necessidade Vital**. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Casa do estudante, 1949.

PEDROSA, M. **Panorama da pintura moderna**. Os Cadernos de Cultura: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

PEDROSA, M. Brasília, a cidade nova. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1959.

PEDROSA, M. **Dimensões da arte**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1964.

PEDROSA, M. **A opção imperialista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

PEDROSA, M. Revolução e Cultura. **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, Caderno Especial 1, 1967.

PEDROSA, M. **Arte y Revolución**. Santiago de Chile: Arquivo documental do Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Chile, 1971a.

PEDROSA, M. **Alejandro Kokocinsky**. Santiago de Chile: Arquivo documental do Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Chile, 1971b.

PEDROSA, M. Entrevista Presente Magnífico del Museo de la Solidaridad y problema surgido revela Mário Pedrosa. **Revista Educación**. Santiago de Chile: Boletín Técnico del Ministerio de Educación, julio, nº 41, 1972.

PEDROSA, M. **A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979a.

PEDROSA, M. A missão do PT. **Jornal da República**. São Paulo, 5 nov. 1979b.

PEDROSA, M. **Arte/ forma e personalidade**. São Paulo: Kairós, 1979c.

PEDROSA, M. **Sobre o PT**. São Paulo: Ched, 1980.

PEDROSA, M. **Teses para o Terceiro Mundo**. Rio de Janeiro. Encontros com a civilização brasileira, nº 2, 1978.

PEDROSA, M. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, M. **Arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário** [entrevista]. O Pasquim. Rio de Janeiro, 18 nov. 1981. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/14513/9717>>. Acesso em: 11 abri. 2023.

PEDROSA, M. Do porco empalhado ou os critérios da crítica (1968a). *In*: AMARAL, A. (org.). **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEDROSA, M. Arte dos caduceus, arte negra, artistas de hoje (1968b). *In*: AMARAL, A. (org.). **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

PEDROSA, M. Problemática da sensibilidade I (1959). *In*: AMARAL, A. (org.). **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEDROSA, M. O bicho-da-seda na produção em massa (1967). *In*: AMARAL, A. (org.). **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEDROSA, M. (Cartas a Lívio Xavier). *In*: MARQUES NETO, J. C. (Org.). **Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEDROSA, M. Gauguin, cem anos depois. *In*: ARANTES, Otília (org.). **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/ Mário Pedrosa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PEDROSA, M. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV/ Mário Pedrosa**. Organização e prefácio de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.

PEDROSA, M. As vanguardas já nascem cansadas. *In*: OITICICA FILHO, C. (org.). *In: Encontros*: Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

PEDROSA, M. Parecer sobre o core da cidade universitária, 1962. *In*: **Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo**. São Paulo: Programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44618>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

PEDROSA, M. Impressões de Portinari. *In*: **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: Página aberta, 2004.

PEDROSA, M. **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. Organização e prefácio de Otilia Arantes. São Paulo: Página aberta, 2004.

PEDROSA, M. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, 1975. *In*: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica, 1966. *In*: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PEDROSA, M. Discurso de Mário Pedrosa na inauguração do Museu da Solidariedade, 1972. *In*: ARAÚJO, E.(org.). **Catálogo Museu da Solidariedade Salvador Allende**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

PEDROSA, Q. Mário Pedrosa, uma cronologia. *In*: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual** [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

PEDROSA, M. **El Modelo de Socialismo Chileno y el Frente del Arte**. Santiago de Chile: Arquivo documental do Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Chile.

PELBART, P. P. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 edições, 2016.

PUCU, I. Mário Pedrosa: imaginação instituinte, museus e pós-modernidade. *In*: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual** [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

QUINTELLA, P. Alegria de viver, alegria de criar: a experiência da arte como modo de vida. *In*: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual** [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em:

<<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

RIBEIRO, D. **O Brasil como problema**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília: Editora UnB, 2010.

RICHARD, N. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. **Hemispheric Institute of Performance and Politics**, 2021. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

RISCO, A. M.; DELPIANO, M. J. 40 años del Museo de la Solidaridad Salvador Allende: desafíos curatoriales. En: **CONGRESO INTERNACIONAL de Museos: Colecciones, museos y Patrimonio (7º, 2012, México DF)**. México DF, Universidad Iberoamericana, En prensa.

RIVERA, T. **Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito**. Niterói: Editora da UFF, 2012.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALOMÃO, W. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SALZSTEIN, Sônia. *In*: NETO, J. C. M. (org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

SANT'ANNA, S. P. Musealização, crítica de arte e o exercício experimental da liberdade em Mario Pedrosa. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) da Escola de Ciências Sociais (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV), v. 24, p.385-404, 2011. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/3526>>. Acesso em: 28 set. 2020.

SIMIONI, A. P. Modernismo no Brasil: Campo de disputas. *In*: BARCINSKI, F. W. (org.). **Sobre Arte Brasileira: da Pré-história aos Anos 1960**. São Paulo: WMF Martins Fontes/ Edições SESC, 2014.

SCHWARCZ, L. M. “A Era dos Museus de Etnografia no Brasil”: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. *In*: FIGUEIREDO, B. G.; SCHWARCZ, L. M. Apresentação. *In*: ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOARES, A. C. Mário Pedrosa: diálogo entre el Museo de la Solidaridad y el Museo de los Orígenes. En **Núcleos curatoriales Archivo MSSA**. Santiago, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2022. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/Gallery/118>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

SOUZA, A. C. Biblioteca Warburg: uma “coleção de problemas” e memórias. Arquivo Maaravi: **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 9, n. 16, maio 2015. ISSN: 1982-3053. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi>>. Acesso em: 28 set. 2020.

SOUZA, L. C. C. A Mesa Redonda de Santiago do Chile e o Desenvolvimento da América Latina: o papel dos Museus de Ciências e do Museu Integral. **Dossiê Museus e Museologia: aportes teóricos na contemporaneidade**, v. 9 n. 17, Brasília, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/30109>>. Acesso em: 16 mar. 2023.

TEJO, C. S. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini. (Doutorado em Sociologia), Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/29890/1/TESE%20Cristiana%20Santia%20Tejo.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

TESTA, F. A filosofia como modo de vida: Michel Foucault e Pierre Hadot. **Cultura e Fé** (Porto Alegre), v. 136, p. 63-79, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/15647157/A_filosofia_como_modos_de_vida_Michel_Foucault_e_Pierre_Hadot_Philosophy_as_a_way_of_life_Michel_Foucault_and_Pierre_Hadot>. Acesso em: 11 abr.

TRABA, Marta. **Arte de América Latina: 1900-1980**. Nova York: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

VARINE, H. A respeito da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972). In BRUNO, M. C. O. (org.). **Icom/Brasil e o pensamento museológico brasileiro**: documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado / Secretaria de Estado da Cultura/ Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010, p.38-42.

VARINE, H. Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas. In *Museologia Social*. **Cadernos do Ceom**. Ano 27, nº 41. Chapecó: Unochapecó, 2014, p. 239-248.

VASCONCELOS, M. R. O Exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos (1938-1945) e Círculos de Intelectuais Nova-Iorquinos. In: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual** [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

VERGARA, L. G. Florestas e escolas contemporâneas. Terapêuticas Antropofágicas entre arte, museus e sociedade. *In*: CHAGAS, M. S.; PIRES, V. S. **Território, museus e sociedade**: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

VIDAL, D. G. (org.). **Museus**: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.

ZALDÍVAR, C. Museo en el exilio, un modelo de resistencia. *In*: **Catálogo Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA)/ 1975-1990**. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/Gallery/Index>>. Acesso em: 11 abri. 2023.

ZALDÍVAR, C. O Museu da Solidariedade como Exercício Experimental dos Afetos. *In*: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual** [*E-book*]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

WISNIK, G. Mario Pedrosa: fecundar o oásis. *In*: BÔAS, G. V.; PEDROSA, Q.; PUCU, I. (org.). **Mário Pedrosa atual** [*E-book*]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

ANEXOS

ANEXO A – Projeto do Museu das Origens, criado por Mário Pedrosa, em 1978.

A FUNDAÇÃO DO MUSEU DAS ORIGENS

Deve-se compor de cinco museus:

- Museu do Índio
- Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente)
- Museu de Arte Moderna
- Museu do Negro
- Museu de Artes Populares

Os museus são afins embora independentes entre si.

O Museu do Índio já tem sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico mas sem local apropriado.

O Museu do Inconsciente também tem sua estrutura e organização própria, recursos e excelente acervo. Mas está com suas instalações precárias e mesmo algo ameaçadas. Cumpre assegurá-las para bem da cultura brasileira e mundial.

O Museu de Arte Moderna tem local e sede magnífica que pode abranger os outros, mas não tem senão um pequeno acervo de obras, que sobrou do incêndio total.

A fundação deve ser pública ou de natureza mista para assegurar sua permanência e solidez, sobretudo quanto a recursos, mas dispor de uma estrutura organizativa autônoma afim de assegurar uma orientação cultural e artística não só coerente e homogênea, mas não sujeita a variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis.

Um Comitê de profissionais competentes, atuantes e um Conselho Deliberativo de personalidades eminentes e representativas, de respeitabilidade reconhecida na sociedade, serão responsáveis pela orientação cultural e artística da Fundação e uma administração eficiente, proba e autorizada.

Fonte: Arquivo pertencente à Biblioteca Nacional/Acervo documental de Mário Pedrosa. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/mario-pedrosa/o-projeto-mario-pedrosa/>>. Acesso em: 17 mar. 2023.

- fls. 2 -

I - O MUSEU DE ARTE MODERNA

Deverá reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira, suas primeiras figuras representativas do impressionismo como Visconti até as gerações seguintes como Brecheret, Segall, Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, Volpi, Goeldi, Livio Abramo, até as de hoje, mais jovens. Deverá contar também com salas latino-americanas desde o uruguaio Torres Garcia a artistas do México, da Argentina, do Perú, da Colombia, da Venezuela, de Cuba, etc.

Salas europeias e norte americanas

Salas de Arte Concreta; que responde as origens modernas do MAM

- na Europa

- no Brasil

- na Argentina

Sala de Arte Neoconcreta do Brasil

Além de salas de exposições temporárias

II - O MUSEU DO NEGRO

Acervo a se constituir a partir de peças trazidas da África e das criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas

III - MUSEU DE ARTES POPULARES

Acervo a ser constituído com peças colhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos como cerâmica, madeira ferro, flandres, palha, etc.

...

- fls. 3 -

CORPO DE CURSOS TEÓRICOS E APRENDIZADO PRÁTICO

Artes Plásticas - Música - Cinema - Vídeo Tape

(laboratório de fotografia - oficina gráfica, atelier de gravura, marcenaria, moviola, etc)

Com algumas materias gerais como História da Arte, Antropologia Cultural, seções especializadas: cultura urbana - comunidades rurias - comunidades tribias; festas urbanas, carnaval.

FONTES DE FINANCIAMENTO

- a - de empresas estatais
- b - de Orçamentos Federal, Estadual ou Municipal
- c - Doações privadas

RENDAS DO MAM

Uso da oficina gráfica, da marcenaria, atelier de gravura, laboratório de fotografia, sala de montagem (moviola), slides, serigrafia, etc.

CONTRIBUIÇÃO DOS SÓCIOS

Necessária para manter a organização democrática e popular da Fundação.

Doações públicas e privadas de caráter permanente e temporário e especializadas.

...

- fls. 4 -

EXPLICAÇÃO SUCINTA DA FUNDAÇÃO DO MUSEU DAS ORIGENS

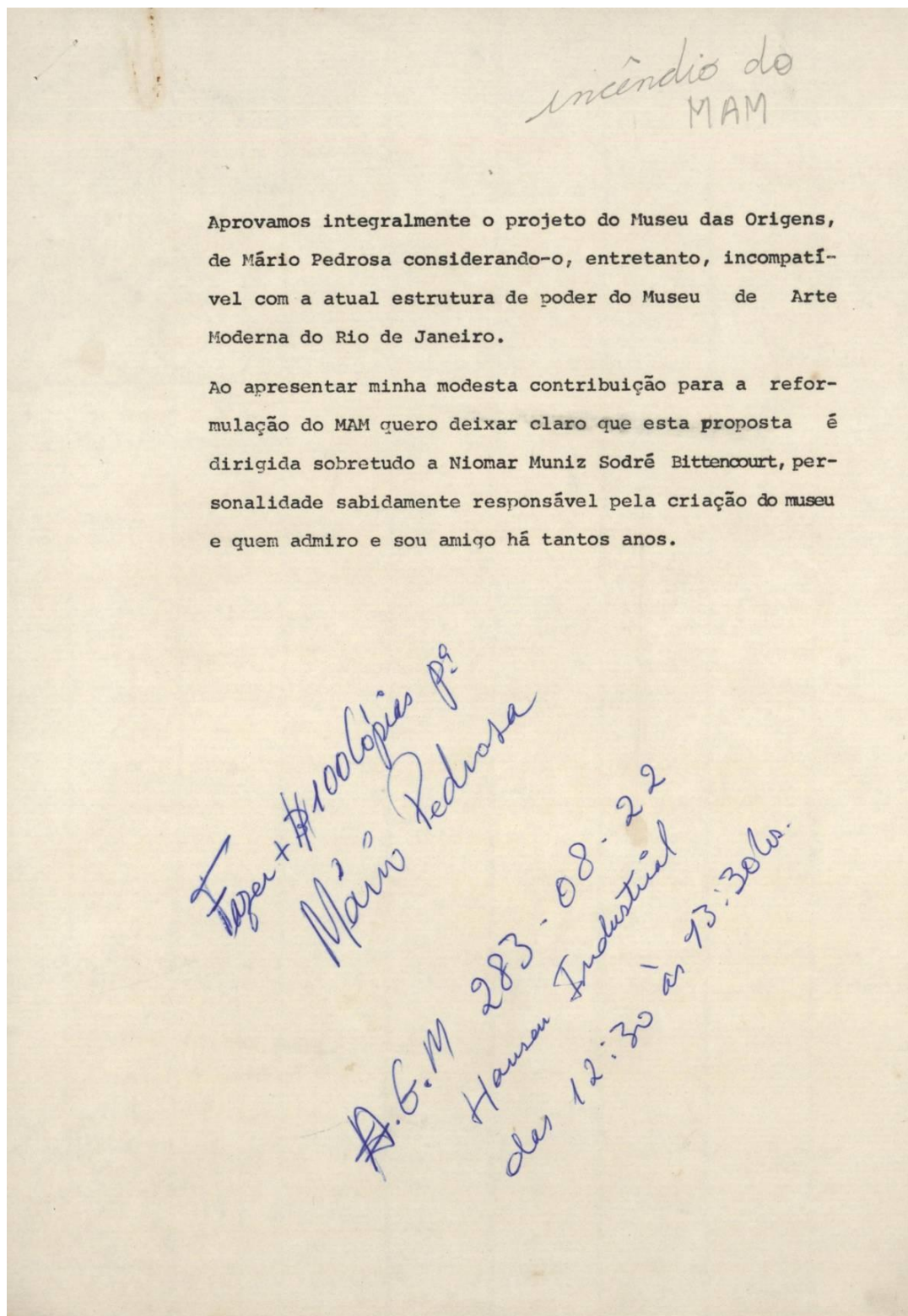
Em face da destruição total pelo incêndio do MAM é imperativo que se tire uma conclusão lógica da catástrofe: o MAM acabou. O grupo social que tão generosamente se lançou ao trabalho de o criar, com Niomar Muniz Sodré Bittencourt à frente, não está mais em condições de recomeçar a tarefa.

A situação mudou; os tempos são outros, a filosofia, ou mesmo a ideologia que inspirou os que o fizeram há mais de vinte anos atrás, mudou. Daí a necessidade de chamar outras forças e o Estado para criar outro estabelecimento congenero, com outras finalidades. A hora do puro mecenato privado passou. Até nos Estados Unidos já o próprio Museu de Arte Moderna de N. York recorre ao auxílio substancial do Estado.

Por isso propomos que a reconstrução seja feita com o auxílio e a colaboração do Estado. Nossa proposição é que se construa uma Fundação Pública ou mista mas que nos moldes de outras existentes no país, guarde sua inteira autonomia.

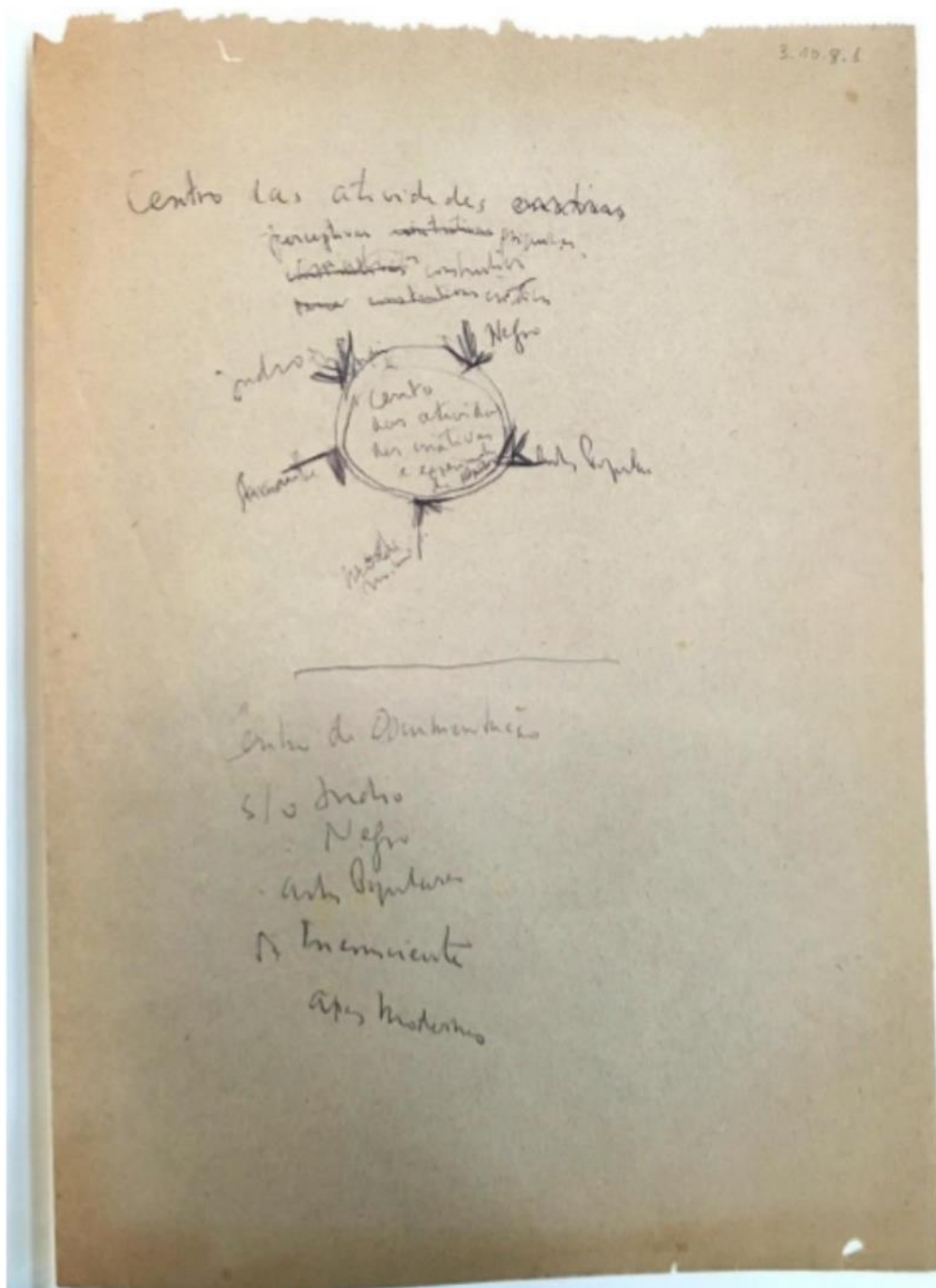
Os técnicos no assunto nos garantem sua inteira viabilidade.

/atmm.



Fonte: Arquivo pertencente à Biblioteca Nacional/Acervo documental de Mário Pedrosa. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/mario-pedrosa/o-projeto-mario-pedrosa/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

ANEXO B – Diagrama feito em caneta sobre papel, com a estrutura do Museu das Origens.



Fonte: Fundo Mário Pedrosa Biblioteca Nacional. Imagem cedida por Izabela Pucu para esta pesquisa.

ANEXO C – “40 Medidas Provisórias” do Governo da Unidade Popular



LAS PRIMERAS 40 MEDIDAS DEL GOBIERNO POPULAR

1. SUPRESIÓN DE LOS SUELDOS FABULOSOS

Limitaremos los altos sueldos de los funcionarios de confianza. Terminaremos con la acumulación de cargos y sueldos (Consejerías, Directorios, Representaciones). Terminaremos con los gestores administrativos y traficantes políticos.

2. ¿MÁS ASESORES? ¡NO!

Todo funcionario pertenecerá al escalafón común y ninguno estará al margen de las obligaciones del Estatuto Administrativo. En Chile no habrá más ASESORES.

3. HONESTIDAD ADMINISTRATIVA

Terminaremos con los favoritismos y los saltos de grados en la Administración Pública. Habrá inamovilidad funcionaria. Nadie será perseguido por sus ideas políticas o religiosas; se atenderá a la eficiencia, la honradez y el buen trato con el público de los funcionarios de Gobierno.

4. NO MÁS VIAJES FASTUOSOS AL EXTRANJERO

Suprimiremos los viajes al extranjero de los funcionarios del régimen; salvo aquéllos indispensables para los intereses del Estado.

5. NO MÁS AUTOS FISCALES EN DIVERSIONES

Los automóviles fiscales no podrán usarse bajo ningún pretexto con fines particulares. Los vehículos que queden disponibles se utilizarán para fines de servicio público, como transporte de escolares, traslados de enfermos de las poblaciones o vigilancia policial.

6. EL FISCO NO FABRICARÁ NUEVOS RICOS

Estableceremos un control riguroso de las rentas y patrimonios de los altos funcionarios públicos. El gobierno dejará de ser una fábrica de nuevos ricos.

7. JUBILACIONES JUSTAS, NO MILLONARIAS

Terminaremos con las jubilaciones millonarias, sean parlamentarias o de cualquier sector público, o privado, y utilizaremos esos recursos en mejorar las pensiones más bajas.

8. DESCANSO JUSTO Y OPORTUNO

Daremos derecho a jubilación a todas las personas mayores de 60 años, que no han podido jubilar, debido a que no se les han hecho imposiciones.

9. PREVISIÓN PARA TODOS

Incorporaremos al sistema previsional a los pequeños y medianos comerciantes, industriales y agricultores, trabajadores independientes, artesanos, pescadores, pequeños mineros, pirquineros y dueñas de casa.

24. UNA REFORMA AGRARIA DE VERDAD

Profundizaremos la Reforma Agraria, que beneficiará también a medianos y pequeños agricultores, minifundistas, medieros, empleados y afuerinos. Extenderemos el crédito agrario. Aseguraremos mercado para la totalidad de los productos agropecuarios.

25. ASISTENCIA MÉDICA Y SIN BUROCRACIA

Eliminaremos todas las trabas burocráticas y administrativas que impiden o dificultan la atención médica de imponentes y cesantes.

26. MEDICINA GRATUITA EN LOS HOSPITALES

Suprimiremos el pago de todos los medicamentos y exámenes en los hospitales.

27. NO MÁS ESTAFA EN LOS PRECIOS DE LOS REMEDIOS

Rebajaremos drásticamente los precios de los medicamentos, reduciendo los derechos e impuestos de internación de las materias primas.

28. BECAS PARA ESTUDIANTES

Estableceremos el derecho a becas en la enseñanza básica, media y universitaria de todos los buenos alumnos, en consideración al rendimiento y a los recursos económicos de sus familias.

29. EDUCACIÓN FÍSICA Y TURISMO POPULAR

Fomentaremos la educación física y crearemos campos deportivos en las escuelas y todas las poblaciones. Toda escuela y toda población tendrá su cancha. Organizaremos y fomentaremos el turismo popular.

30. UNA NUEVA ECONOMÍA, PARA PONER FIN A LA INFLACIÓN

Aumentaremos la producción de artículos de consumo popular, controlaremos los precios y detendremos la inflación a través de la aplicación inmediata de la nueva economía.

31. NO MÁS AMARRAS CON EL FONDO MONETARIO INTERNACIONAL

Desahuciaremos los compromisos con el Fondo Monetario Internacional y terminaremos con las escandalosas devaluaciones del escudo.

32. NO MÁS IMPUESTOS A LOS ALIMENTOS

Terminaremos con las alzas de los impuestos que afectan a los artículos de primera necesidad.

33. FIN AL IMPUESTO DE LA COMPRAVENTA

Suprimiremos el impuesto a la compraventa y lo reemplazaremos por otro sistema más justo y expedito.

34. FIN A LA ESPECULACIÓN

Sancionaremos drásticamente el delito económico.

35. FIN A LA CESANTÍA

Aseguraremos el derecho de trabajo a todos los chilenos e impediremos los despidos.

36. TRABAJO PARA TODOS

Crearemos de inmediato nuevas fuentes de trabajo con los planes de obras

públicas y viviendas, con la creación de nuevas industrias y con la puesta en marcha de los proyectos de desarrollo.

37. DISOLUCIÓN DEL GRUPO MÓVIL

Garantizaremos el orden en los barrios y poblaciones y la seguridad de las personas. Carabineros e Investigaciones serán destinados a cumplir una función esencialmente policial contra la delincuencia común. Eliminaremos el Grupo Móvil y sus miembros reforzarán la vigilancia policial.

38. FIN A LA JUSTICIA DE CLASE

Crearemos un procedimiento legal rápido y gratuito con la cooperación de las Juntas de Vecinos, para conocer y resolver casos especiales, como pendencias, actos de matonaje, abandono del hogar y atentado contra la tranquilidad de la comunidad.

39. CONSULTORIOS JUDICIALES EN SU POBLACIÓN

Estableceremos consultorios judiciales en todas las poblaciones.

40. CREACIÓN INSTITUTO NACIONAL DEL ARTE Y LA CULTURA

Crearemos el Instituto Nacional del Arte y la Cultura y Escuelas de formación artística en todas las comunas.

Fuente: Programa de la Unidad Popular, Editorial Prensa Latinoamericana, septiembre de 1970

pte



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enriquez", CEME:

<http://www.archivo-chile.com>

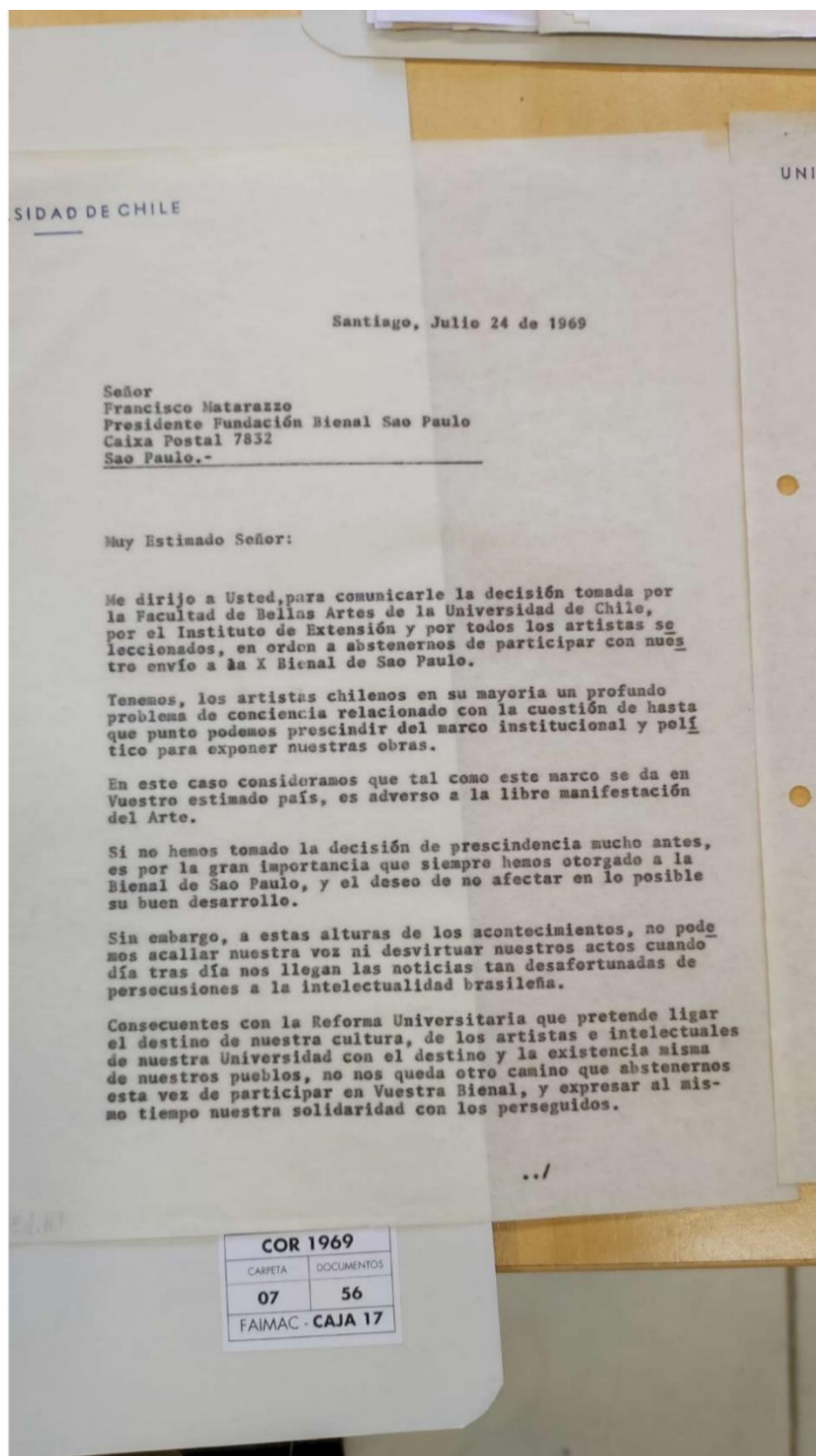
Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.) Envía a: archivochileceme@yahoo.com

NOTA: El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores.

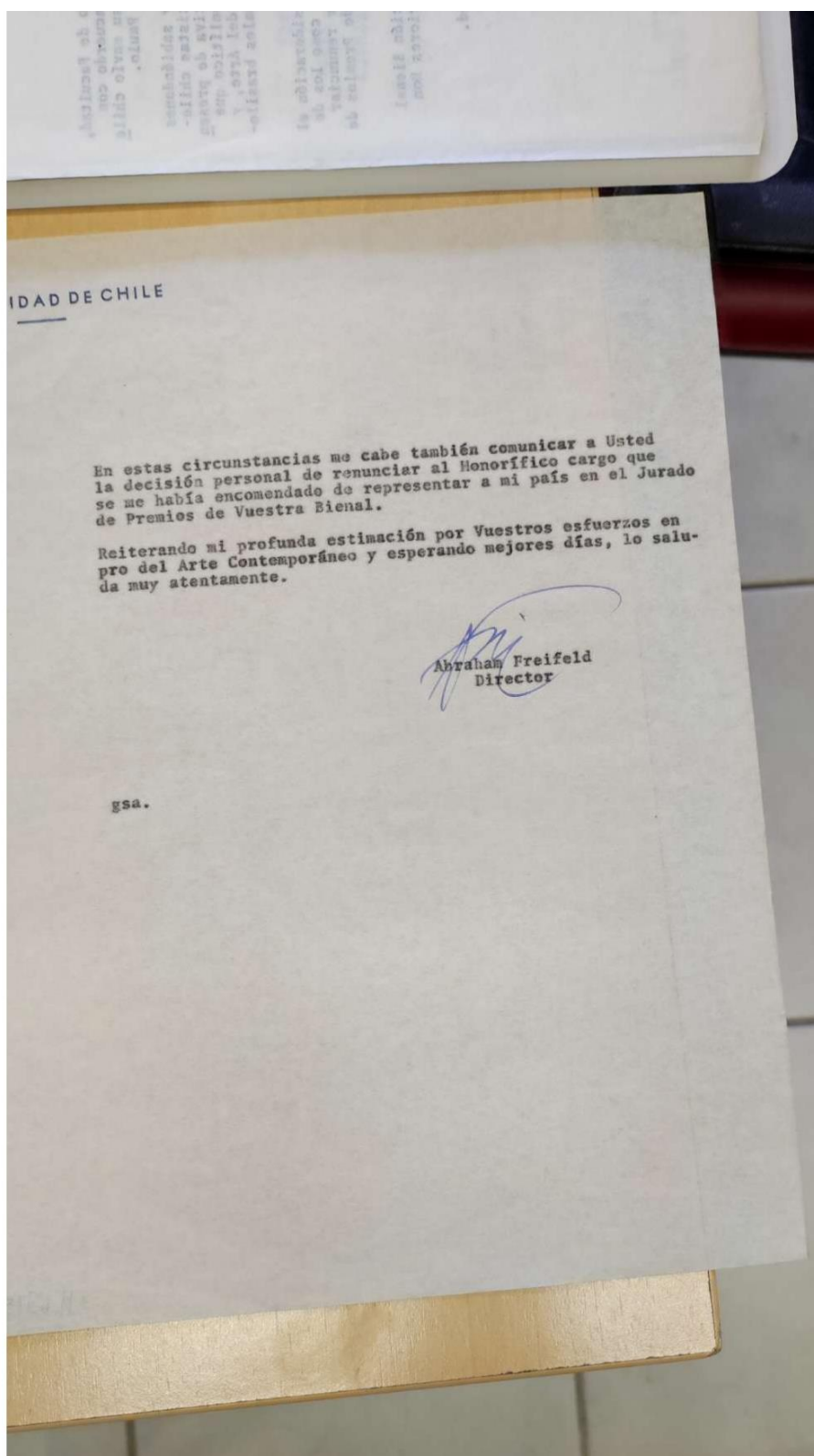
© CEME web productions 2005



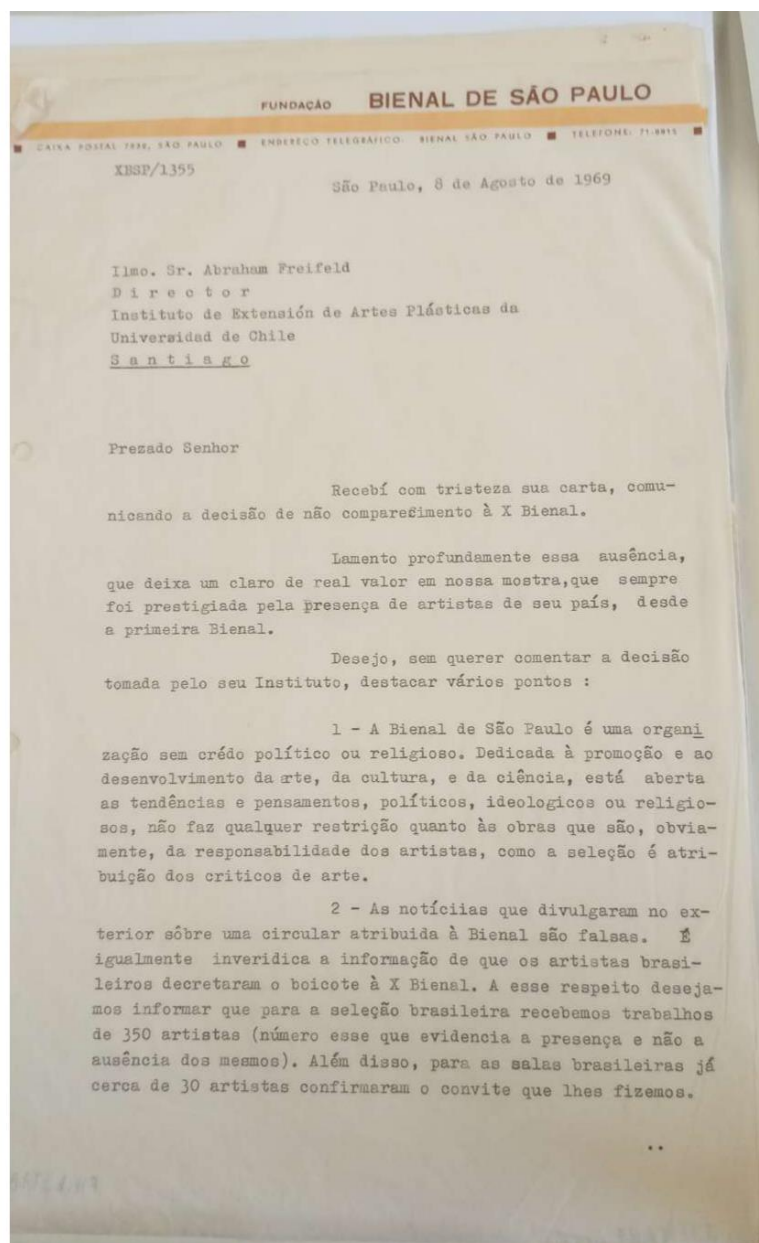
ANEXO D – Carta de Abraham Freifeld A Francisco Matarazzo, justificando a retirada das obras dos artistas chilenos da X Bienal de São Paulo.



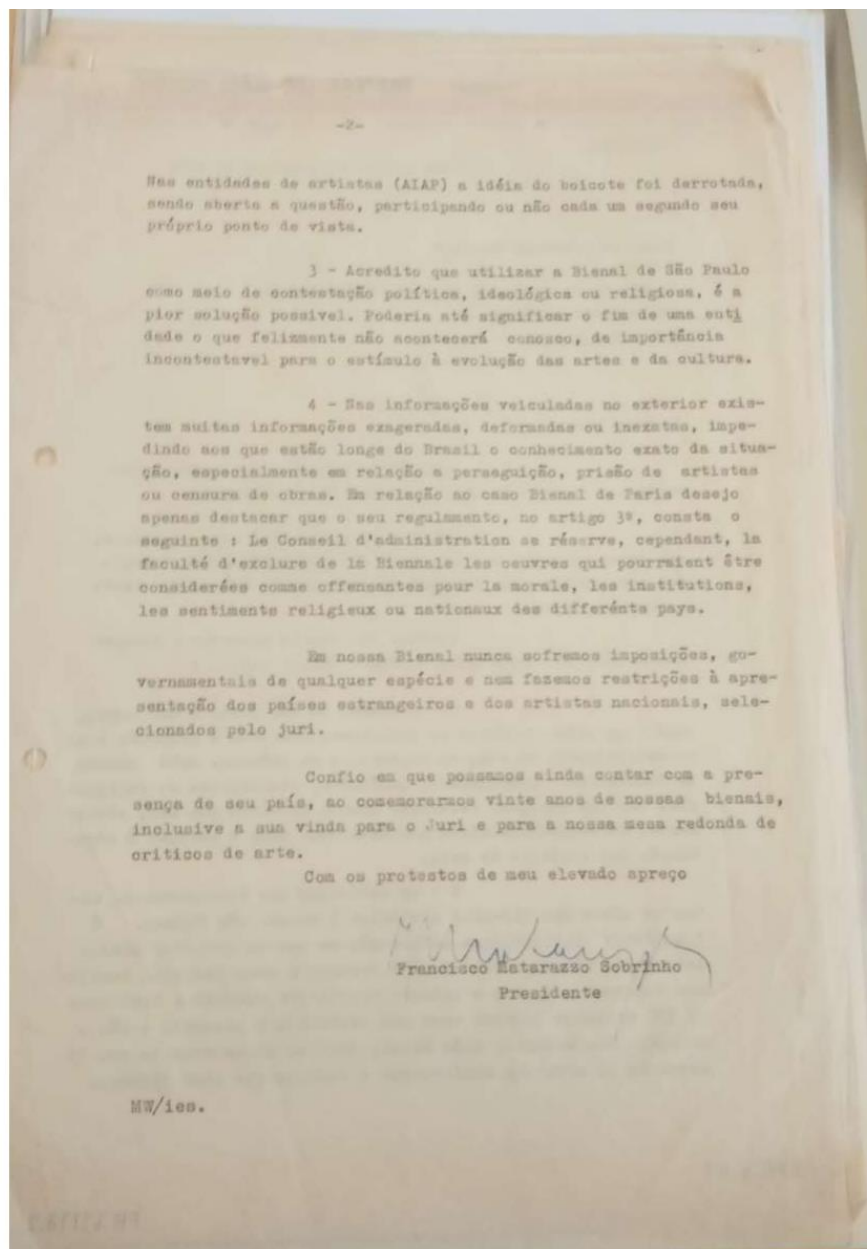
Fonte: Arquivo pertencente ao Museu de Arte Contemporânea Santiago/ Chile. Foto reprodução (2022).



Fonte: Arquivo pertencente ao Museu de Arte Contemporânea Santiago/ Chile. Foto reprodução (2022).

ANEXO E– Carta de Francisco Matarazzo, em resposta a Abraham Freifeld.

Fonte: Arquivo pertencente ao Museu de Arte Contemporânea Santiago/ Chile. Foto reprodução (2022).



Fonte: Arquivo pertencente ao Museu de Arte Contemporânea Santiago/ Chile. Foto reprodução (2022).